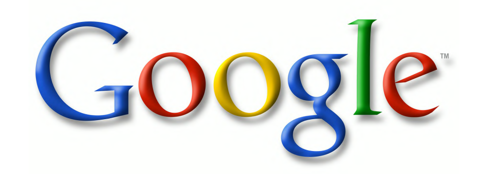
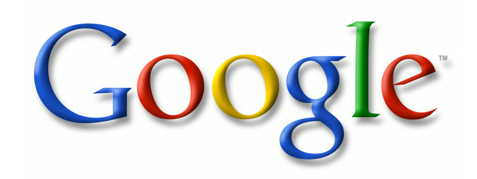

Google







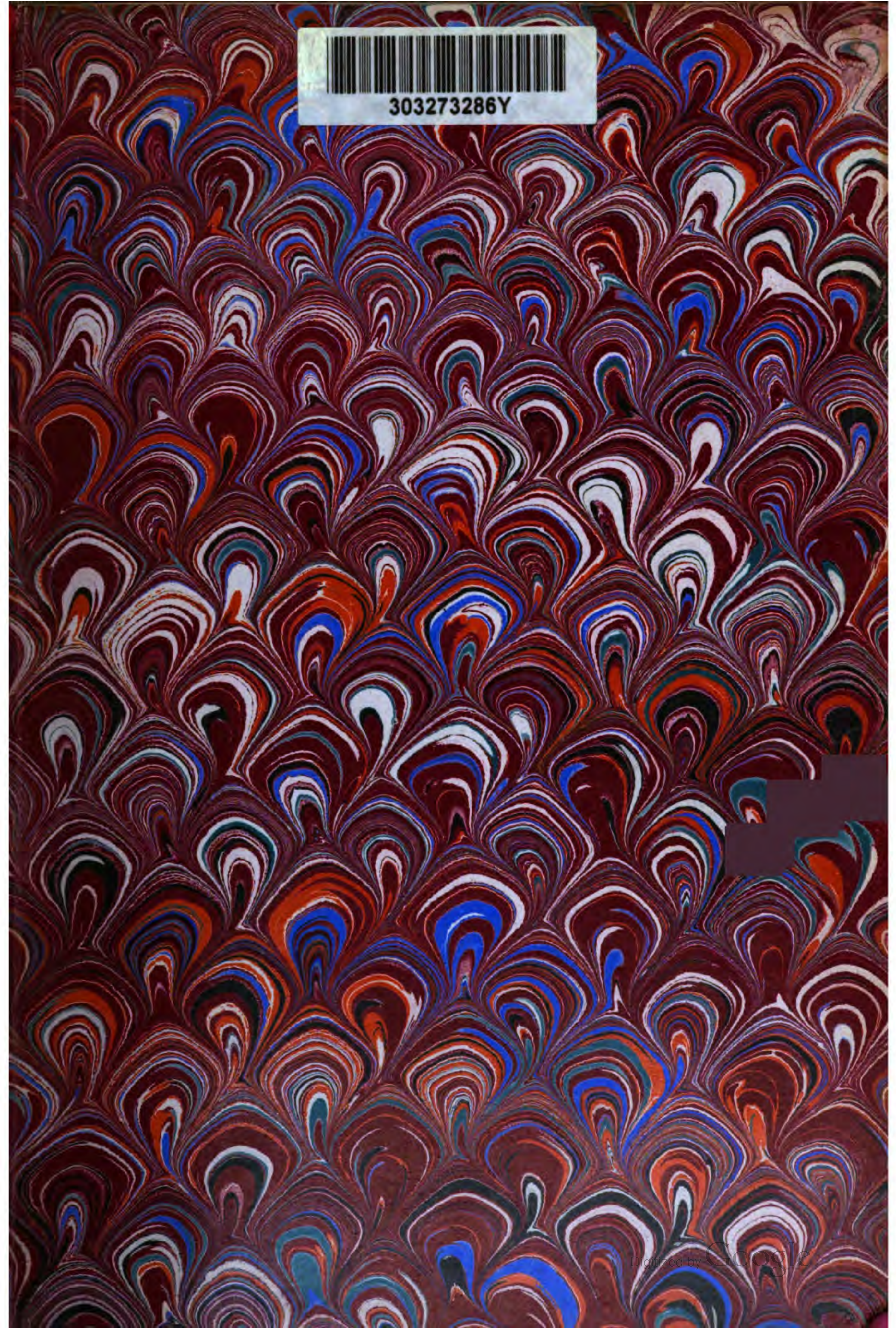
902.2
Gaz
THIS VOLUME
MAY NOT BE
PHOTOCOPIED
AB
NVL NE SAIT
QVI N'ESSAYE
EX LIBRIS DE BRANTEGHEM
Digitized by Google


303273286Y


A. Quantin imprimeur
7 S. Benoit 7 à Paris


GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1884
HERVY DEL.


902.2
Gaz
THIS VOLUME
MAY NOT BE
PHOTOCOPIED
AB
NYL NE SAIT
QVI N'ESSAYE
EX LIBRIS DE BRANTEGHEM



A. Quantin imprimeur
S. Benoit 7 à Paris


GAZETTE
des
BEAVX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1884
HERVY DEL.


ASHMOLEAN MUSEUM
OXFORD
LIBRARY



EXPOSITION

DES

ŒUVRES DE M. MEISSONIER

..... Moi, pour toute peinture,
Je n'ai qu'un Meissonier, mais avec signature !...

L'honnête homme — ô père de famille, ô poète ! — qui parlait ainsi vers 1849 — vous avez reconnu maître Julien Chabrière, mari de *Gabrielle* — ne se doutait pas encore que cet unique tableau représentait une fortune. S'il a eu le flair de le garder et s'il a le courage de s'en défaire, il pourra, rien qu'avec le produit de la vente, acheter aujourd'hui plusieurs *Terburg*, *Metzu* et *Pieter de Hooch*. En tout cas, la dot de la petite Camille ne doit plus l'inquiéter !

Le nom de M. Meissonier, déjà célèbre en 1849, est devenu glorieux. Il n'en est peut-être pas que l'étranger nous envie davantage ; l'admiration universelle l'a consacré. Aujourd'hui qu'il célèbre, comme on a dit, ses noces d'or avec la peinture et montre, non sans un légitime orgueil, cinquante années de travail et de conscience artistique, la critique doit s'incliner respectueusement devant tant de labeur et tant de gloire

honnêtement acquise. Ce devoir rempli, elle profitera de l'occasion offerte, unique sans doute, de suivre, depuis ses débuts jusqu'à son couronnement, cette carrière d'artiste, d'analyser l'idéal particulier dont ces œuvres, réunies pour un jour de tant de côtés différents, doivent nous révéler l'intime élaboration, et de fixer, avant qu'elles ne soient de nouveau dispersées, les enseignements qu'elles nous apportent. — Ce sera le meilleur moyen de rendre au maître l'hommage qui lui est dû, et de dire les raisons, les nuances et les limites de notre admiration.

Ce qui frappe d'abord, c'est l'unité de l'œuvre et la continuité de l'effort vers un but invariable. Pas une heure d'hésitation : dès le premier pas, il sait où il veut aller. C'est une grande supériorité; la condition d'une production méthodique et soutenue, d'un sûr acheminement vers la perfection rêvée. Son idéal est peu compliqué, — ce qui ne signifie pas qu'il soit facile à atteindre : il est formulé dès son premier tableau (1834). Trois bourgeois hollandais sont assis dans un salon, près d'une table où l'on a placé un pot de grès et des verres. Toute la maîtrise à laquelle M. Meissonier arrivera par la suite n'est pas encore là, tant s'en faut; mais on peut dire pourtant qu'il y est déjà tout entier, avec son souci du détail, sa recherche du caractère, son goût pour les petits tableaux,

Qu'il fera « tout petits, pour les faire avec soin. »

Le dessin n'a pas encore le relief et le nerf des œuvres de sa maturité, mais il dit nettement ce qu'il veut; son pinceau, habile à faire sentir la touche jusque dans la miniature, est conduit par une main patiente, obéit à un esprit calme, rassis et volontaire; il passera sa vie à chercher l'expression parfaite de ce qui est annoncé là.

Vus dans cet ensemble, à cette distance, au seuil de cette galerie, ainsi placés au début de ces cinquante ans de production, dont on peut embrasser le cycle accompli, ces trois bourgeois causant prennent les proportions d'ancêtres vénérables, de divinités protectrices du foyer. Ils sont comme les génies familiers qui ont présidé à l'œuvre du maître. On croit les entendre deviser lentement du bon sens qui est une vertu, de la précision qui est une beauté, de l'ordre qui est une poésie. — Hommes prudents et vertueux, ils se méfient des curiosités inquiètes de l'esprit, de l'excitation des âmes ardentes, de la fièvre de l'imagination. Ils redouteraient pour leurs fils ces mouvements déréglés. Ils ont, dans leur science de la vie, dans leur expérience, dans leur bien-être un peu égoïste, dans leur sagesse solide, le bienfait de la certitude; ils savent

que le temps et la durée appartiennent aux méthodiques et aux laborieux. Ils sont de l'école du bon sens.

Il faut bien l'avouer, on est tenté de regretter l'influence de ces tranquilles philosophes sur le jeune artiste qui venait mettre à leur service tant de rares et précieuses qualités. Il semble qu'on aurait eu pour lui, en cette année 1834, des ambitions plus hautes, qu'on eût rêvé de moins paisibles destinées. Pendant que ce bourgmestre et ses amis causent ainsi des intérêts de leur quartier, ils n'ont pas l'air de se douter des grandes choses qui se passent dans le monde, du noble tourment qui obsède les jeunes cœurs. Oui, quand on oublie un moment les principes de la saine critique, quand on s'éloigne des chefs-d'œuvre du maître, à ce premier pas de sa carrière, on se prend à regretter qu'il ne s'arrête pas au moins un moment et ne prête pas l'oreille aux voix d'une déchirante éloquence qui viennent de s'élever. Quoi, pas un souffle du vent brûlant qui passe sur le monde n'a donc effleuré son front? Delacroix vient de jeter dans l'art des formes frémissantes; quelques hardis pionniers, écœurés des paysages artificiels et des dryades classiques, partent à la découverte de la terre de France, de la nature familière et du sol natal; on se bat héroïquement pour affranchir l'artiste d'une esthétique désormais épuisée, mais encore pesante, — on parle d'un art renouvelé, moderne, suggestif et vibrant, de la nature et de la vie offertes à l'artiste pour qu'il les pénètre et les féconde de son émotion et de sa sympathie: — et ce jeune homme, si merveilleusement doué, ne prendra pas parti dans la querelle! Il semble ignorer également les classiques, qui se défendent, et les révoltés, qui montent à l'assaut. On attend de tout nouveau venu une profession de foi; on sent partout la poudre...; comment donc a-t-il pu se construire si paisiblement, en dehors du champ de bataille, sa petite maison hollandaise, aux volets clos, à l'horizon étroit?

Ces regrets se comprennent, mais ils manquent de critique. On ne saurait imposer à un artiste l'idéal particulier qu'on s'est formé, et déclarer ses œuvres bonnes ou mauvaises, uniquement parce qu'elles se rapprocheront ou s'éloigneront plus ou moins de notre étalon esthétique. L'essentiel, après tout, c'est de bien faire ce qu'on fait et de dire ce qu'on a voulu dire, de façon à l'imposer à l'histoire. Meissonier eût pu ne pas paraître, et le mouvement de l'école française, au XIXe siècle, dans ses grandes lignes et ses directions générales, n'était pas modifié; c'est incontestable. Mais il a paru, et il a parlé de telle sorte, que l'histoire — dont la logique ne l'avait pas prévu, à l'évolution de laquelle il n'était pas nécessaire, comme un Delacroix ou un Rousseau — n'aura pourtant

pas le droit de l'oublier, et lui réserve le nom de Maître dont elle n'est pas prodigue.

Dans les civilisations vieilles comme la nôtre, riches à la fois et malades de tant d'héritages disparates et de tant d'érudition, il ne faut pas s'étonner de quelques cas d'atavisme imprévu. Henner, originaire d'une petite ville alsacienne, compte pourtant dans son arbre généalogique des ancêtres vénitiens; Meissonier, né près de cette colline de Fourvières où fleurit si longtemps la petite fleur mystique partout proscrite du rêve, d'où nous sont venus Chenavard et Puvis de Chavannes, descend en droite ligne des maîtres hollandais. — On constate ces descendances sans avoir la prétention de les expliquer. — Mais avant d'aller plus loin, il faut bien marquer ce qui distingue M. Meissonier de ses ancêtres.

Les maîtres hollandais ont vécu au milieu de leurs modèles; ils les ont connus, directement pratiqués et aimés; leur science prodigieuse se cache en quelque sorte, ou du moins se fait oublier dans leur naïve bonhomie. Ils nous font entrer dans ce monde, pas très distingué, certes, mais sincère et bien vivant dont ils ont goûté les plaisirs et le repos, et l'on jouit vraiment avec eux, dans l'ordre et la paix de leurs intérieurs bourgeois, d'une rêverie à fleur de terre, ou de verre, si vous le voulez. Ils nous prennent par la sympathie avant de nous conduire à l'admiration de leur talent : chez eux, en un mot, on rencontre « l'homme » avant « l'auteur. »

Par le choix de ses sujets, M. Meissonier s'est en quelque sorte privé de cette séduction si persuasive : c'est de l'étonnement qu'il inspire d'abord ; mais on n'éprouve pas toujours devant ses tableaux cette espèce de bien-être physique et moral que communique un *Terburg*, par exemple. Un certain goût du temps l'a obligé à chercher des costumes brillants, des accoutrements pittoresques ; il n'a pas cru que la vie moderne pût être une matière digne d'un artiste. Il s'est affranchi des Grecs et des Romains; mais, pour faire accepter ses personnages peu héroïques, il les a affublés de jolis déguisements. S'il débutait aujourd'hui, il est probable qu'il ne repousserait pas systématiquement ce que la vie quotidienne et intime offrirait à son étude de caractéristique et de vivant. — Quel merveilleux peintre de la bourgeoisie de 1830 il eût pu faire! Comment se consoler que ces dons merveilleux de dessinateur et d'observateur n'aient pas servi à nous donner une série d'études sur le vif, où nous aurions toutes les qualités d'art prodiguées dans ces tableaux de genre, avec la spontanéité en plus, la vie prise sur le fait? — Il n'avait rien à apprendre sans doute, et cependant cette veine lui

eût été heureuse. N'y eût-il pas gagné un certain abandon, je ne sais quelle docilité, quelle humilité en présence de la nature, qui fait dire à l'artiste comme Samuel au Seigneur : « Parle, ton serviteur écoute ! » les bonheurs soudains et passionnés de la découverte, les surprises joyeuses de l'inattendu, du révélé, — la grâce efficace et agissante?... Il



LES DEUX LANSQUENETS, PAR M. MEISSONIER.

(Collection de M. Van der Vies.)

me semble que M. Meissonier, — au milieu de sa gloire et même en présence de tant d'œuvres parfaites, doit vouloir mal de mort aux préjugés aujourd'hui tombés, qui l'écartèrent en ses jeunes années de cette voie féconde. Thoré lui donnait un jour — mais trop tard ! — le conseil d'inviter à dîner quelques amis à Poissy et de les peindre sans façon après boire, au café et la pipe à la bouche...

Notre école n'y eût pas seulement gagné quelques chefs-d'œuvre de

plus, — elle eût couru un danger de moins. — Avec un maître tel que M. Meissonier, il est facile de prendre son parti : il n'a pas fait tout ce qu'aujourd'hui nous voudrions avoir de lui; ce qu'il a donné du moins est parfait en son genre et peut suffire à notre bonheur. Mais ses imitateurs n'ont pas sa maîtrise et toute une école s'est formée, artificielle, stérile, qui nous a encombrés de bric-à-brac et de toiles de genre, se réclamant du maître, dont elle n'a ni l'œil, ni la main, ni l'esprit, infatigablement adonnée à la construction de petits intérieurs plus ou moins décorés de bibelots disparates et de petites maquettes habillées en seigneurs ou en bourgeois du temps passé. — M. Meissonier a su, même sous ses déguisements, mettre des hommes et de la vie; — ils n'ont fait que des marionnettes et ont contribué à entretenir dans le grand public un petit goût dont ils ont vécu.

Toutes ces choses dites, il nous reste à définir l'idéal de M. Meissonier tel que nous le révèle l'étude chronologique de ses œuvres. — Elles nous montrent une volonté acharnée, une conscience insatiable, une habileté et une sûreté de main prodigieuses, une grande science de la composition et un don d'observation pénétrante, mis au service d'un œil doué d'une intensité de vision très spéciale et que nous analyserons tout à l'heure. Il a le goût, le besoin de la perfection; et, comme sa volonté est plus forte que sa sensibilité et son intelligence que son imagination, qu'aucune curiosité inquiète et hasardeuse ne trouble l'admirable certitude de sa main, il reste amoureusement penché sur son œuvre jusqu'au jour où son jugement — plus difficile qu'aucun autre — lui déclare le but atteint.

Et en effet, il laissera des choses parfaites. — Notre temps de *fa presto* ne sent plus assez tout ce qu'il y a de rare et d'exquis dans ce mot de perfection. Qu'on regarde, si l'on veut goûter un plaisir sans mélange, la série des *Liseurs*, debout ou assis dans leurs intérieurs où tout raconte si bien leur vie et porte leur empreinte, où la lumière se pose sur la table de travail avec des glissements silencieux et comme recueillis, où l'on voit en quelque sorte la volupté de la pensée solitaire, où chaque attitude, chaque port de tête, chaque accessoire, en apparence insignifiant, révèle un caractère, où la perfection désespérante du détail ne garde la trace d'aucun effort, où l'enveloppe de l'atmosphère intérieure tourne autour de chaque objet et semble ouater de bien-être et de tiède confort cet asile fait pour la méditation des vieux auteurs, qui sont de vieux amis. — Dans tous les tableaux de cette incomparable série, le jour arrive de côté, par une large fenêtre dont le revêtement de briques rouges apparaît à travers les vitres à petits carreaux ; tantôt elle est entièrement ouverte, tantôt à moitié fermée par des volets intérieurs, enrichis de fer-

rures d'art d'un travail précieux : — un tapis, rouge ou vert, couvre la table où chaque livre in-folio à tranches rouges habillé de veau ou de parchemin, brochures froissées aux bords effilochés, a sa physionomie propre — on pourrait presque dire son âme. — Le liseur en habit



LES DEUX VAN DE VELDE, PAR M. MEISSONIER.

(Collection de Mlle Catherine Wolfe.)

tantôt noir, tantôt blanc, tantôt rose cerise, debout, appuyé contre la fenêtre ou assis devant sa table est absorbé dans sa lecture, et l'on peut surprendre sur sa physionomie les nuances les plus subtiles du contentement intérieur. Les objets qui ornent sa demeure ne sont pas là pour la montre ; ils font partie de son existence, expliquent et complètent la physionomie morale du propriétaire. Aux murs, est tendue une tapisserie à personnages, que le peintre met une évidente coquetterie à montrer

réduits aux proportions de son panneau minuscule, mais non rapetissés; tant le dessin est large et ressenti. — De pareilles œuvres n'ont à redouter aucun voisinage aux Louvres de l'avenir. — Parmi les plus parfaites de cette série, qui va de 1855 à 1860, nous pourrions décrire le *Peintre montrant ses dessins* et l'*Attente*, la *Lecture du manuscrit*[1] ou encore le *Gentilhomme Louis XIII lisant*. — Mais à quoi bon refaire en prose infidèle des pages que le peintre a écrites d'une écriture inimitable, du bout des poils de son pinceau?

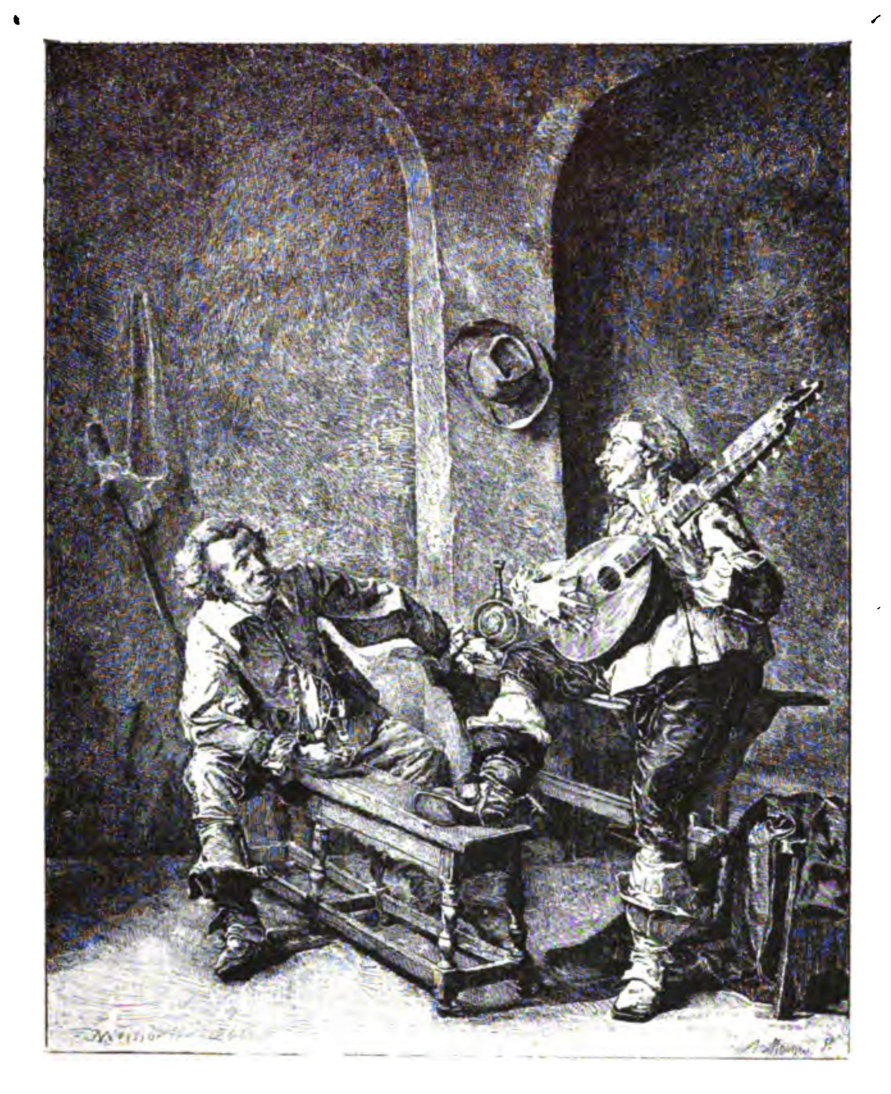
C'est dans ces monologues que M. Meissonier est arrivé à la perfection et qu'il nous fait goûter les plus exquises jouissances. Dès que la scène s'agrandit et que le drame se complique, en même temps qu'on admire toujours la science et la force de la composition, des détails charmants de vérité et de finesse, l'œil éprouve un certain malaise, — et le dirai-je? comme un agacement dont la cause ne tarde pas à lui être révélée. — C'est tantôt les clous ou la boucle d'un soulier, l'égratignure de la faïence d'une assiette, rendus avec la même gravité consciencieuse que la figure humaine. C'est surtout dans les scènes en plein air, comme cet adorable *Tourne-bride* ou les *Joueurs de tonneau*, de ton si frais et de travail si précieux, un accent de lumière piqué sur le nez d'un personnage placé tout au fond du tableau sous un parapluie rouge, dont la netteté, l'importance et la valeur sont absolument hors de toute proportion, ou bien un clocher dont la silhouette lointaine devrait presque s'estomper dans l'air ambiant et qui menace de tomber sur les personnages du premier plan, tant le détail de son architecture est rendu avec précision et acharnement. De même dans les *Joueurs de boules d'Antibes*, on se demande avec inquiétude comment le bonhomme qui lance la boule est à la fois si petit, par rapport aux autres joueurs, qu'il paraît à peine plus gros que le cochonnet et cependant si précis dans le détail de sa silhouette et de son costume. Ces observations, qu'on pourrait multiplier, on trouverait à les faire même dans les intérieurs où le relief extraordinaire d'une main, d'un doigt ou d'un pied fait craindre parfois qu'ils ne sortent de la toile et ne divorcent avec le corps auxquels ils sont attachés!

On arrive alors à se dire que M. Meissonier a peint surtout pour satisfaire les exigences de son œil. Dans la poursuite insatiable du détail, dans les notations minutieuses des moindres accidents d'une surface, des cassures et des brillants d'une étoffe, des coins et des recoins d'un intérieur, des dos de livres rangés au fond d'une salle sur les rayons d'une bibliothèque, on reconnaît la qualité et l'autorité de cet œil extraordinaire

1. La *Gazette* publiera prochainement une eau-forte d'après ce tableau.

qui a tout fouillé, tout vu avec une intensité égale, et qui ne sera satisfait que par une reproduction également parfaite de tout ce qu'il a saisi.

« Saisi » est bien le mot, car en se posant avec une égale puissance



UNE CHANSON, PAR M. MEISSONIER.

(Collection de M. le vicomte de Greffuble.)

sur toutes les parties d'un ensemble, il arrive qu'il en attire quelques-unes hors de leur place véritable, au grand détriment de l'unité et de l'équilibre général. Il se produit alors comme une espèce d'hallucination ; le détail sur lequel l'œil du maître s'est posé est en quelque sorte arraché et

amené en avant par une force tyrannique, prend une importance démesurée et l'obsède jusqu'à ce qu'il s'en soit débarrassé en en fixant l'image sur la toile, où son relief et son intensité nous déconcertent. Voyez la main du portrait de Victor Lefranc, les personnages placés au fond de la cour dans le *Maréchal ferrant*, etc., etc.

Cette faculté particulière a engendré le dessin de M. Meissonier; c'est à elle qu'il doit son relief extraordinaire, son acuïté expressive, ses merveilleux accents; — je ne crois pas qu'on ait jamais fait comme lui une main depuis l'attache du poignet jusqu'au bout des ongles, avec les phalanges, la peau, le réseau multiple de ses veines et de ses nerfs, la complication de son modelé. Mais il a fallu payer la rançon de ces qualités. Le détail nuit parfois à l'ensemble, l'arbre empêche de voir la forêt, et l'émotion a quelque peine à se dégager de tant d'indications précises. Qui dit émotion, dit sacrifice. Aussi, avec sa profonde connaissance de ses moyens, M. Meissonier a-t-il choisi de préférence des sujets où son observation pourrait s'attarder sans danger, où son œil aurait toute liberté de se satisfaire sans déranger l'effet cherché par l'esprit ou l'émotion soulevée dans le cœur. Deux joueurs méditent un coup d'échecs assis devant un paravent : nous pouvons impunément nous amuser à regarder le détail des dessins du meuble et nous suivons sans impatience le pinceau du peintre, qui nous les montre en effet dans leurs arabesques variées. Le drame n'a rien de poignant; il nous laisse comme au peintre tout notre sang-froid et nous avons assez d'attention et de liberté d'esprit pour suffire à tous les incidents du spectacle. Mais si, au pied de ce paravent, gisait une femme évanouie, ou se dénouait quelque drame intime et passionné, nous en voudrions au maître d'accorder les mêmes soins aux minuscules broderies, aux infiniment petits de l'ameublement; nous voudrions que tout fût sacrifié à la scène principale, qu'on ne nous montrât des choses ambiantes que juste ce qu'il en faut pour concourir à l'impression d'ensemble et faire un accompagnement vibrant ou sombre à la tragédie évoquée. C'est ici qu'éclaterait le conflit, car l'œil de M. Meissonier aurait toujours les mêmes besoins, les mêmes exigences, à moins que, par suite d'une circonstance fortuite et bénie, il n'ait pas eu le temps de s'arrêter, se soit trouvé tout à coup en présence d'un spectacle tragique, et grâce à la rapidité de l'apparition, grâce aussi peut-être à l'heure avancée, il n'ait pu *tout* voir, et n'ait vu que l'essentiel. Ainsi le jour où, — rencontre mémorable dans sa vie, — il peignit une chose vue, la *Barricade*, cette barricade que Delacroix admirait, où la rue déserte s'enfonce dans l'ombre silencieuse, laissant voir au premier plan le tas de cadavres sanglants et aplatis sur les pavés arrachés.

Mais l'émotion et la passion ne sont jamais que des accidents heureux dans la vie de M. Meissonier : sa qualité maîtresse, c'est la raison et le bon sens ; il ne perd jamais la tête ; aussi Delacroix, cerveau toujours en ébullition, et qui avouait avoir besoin, pour travailler, de se sentir agité comme la pythonisse sur son trépied, ne trouvait-il pas dans le maître dont il appréciait si grandement « l'immense mérite, » le *je ne sais quoi*, la vibration enveloppante, l'évocation magique de ce que le vulgaire ne voit pas. Peut-être faut-il attribuer à l'absence de ce *je ne sais quoi* l'incomplète admiration que nous inspire le tableau de *1814*, — si admiré cependant. — M. Meissonier a merveilleusement compris ce qu'il fallait y mettre, il l'a composé avec une vive intelligence du sujet, il a senti et exprimé tout ce que la raison y réclamait ; mais, en dépit de tout, il nous semble qu'il a écrit en prose et nous attendions de la poésie. Ce Napoléon de 1814, c'est :

. . . . l'homme tragique,
Vaincu par le Destin qui n'est que la logique.

M. Meissonier a bien montré la logique, pas assez peut-être la tragédie du destin. J'essaye d'expliquer une impression que beaucoup de lecteurs trouveront sans doute subtile ; il est difficile de l'analyser avec précision, puisque nous regrettons dans ce tableau non ce que le maître y a mis, mais ce qui n'y est pas, ou du moins ce que nous n'y trouvons pas.

Ce qu'on ne saurait assez y admirer par exemple, c'est l'expression de certaines têtes, l'éloquence de quelques attitudes — comme dans la *Bataille de Solferino,* le dessin miraculeux des chevaux et des cavaliers et dans le régiment de cuirassiers de *1805,* — où l'on voudrait plus d'unité dans l'ensemble, — l'impatience des chevaux inquiets au bruit du canon, piétinant sur place, frémissants sous leurs cavaliers. Il est impossible d'exprimer avec plus d'esprit et de puissance l'agitation dans l'immobilité.

L'épopée impériale a tenu une grande place dans les pensées de M. Meissonier, et s'il éprouve quelque secrète préférence pour une partie de son œuvre, je ne serais pas étonné que ce fût pour celle-là. Il semble qu'il ait voulu fermer le cycle et écrire la dernière page du poème autrefois chanté dans les *Tuileries, mai 1871.* — A présent, c'est bien fini ! Au milieu des décombres de la salle des maréchaux, où, sur les murs souillés et léchés par les flammes, apparaissent encore des restes de dorure, et — ironie suprême — des inscriptions mutilées, des noms glorieux de batailles, on voit, dans l'encadrement d'une fenêtre, se détacher sur l'azur froid du ciel le char triomphal de l'arc du Carrousel. Il y a là une grande mélancolie d'intention, une poignante réalité. L'exé-

cution des décombres du premier plan est beaucoup moins poussée que celle des chevaux de bronze dressés au fond comme une protestation de l'histoire : l'impression est très forte et l'idée a de la grandeur.

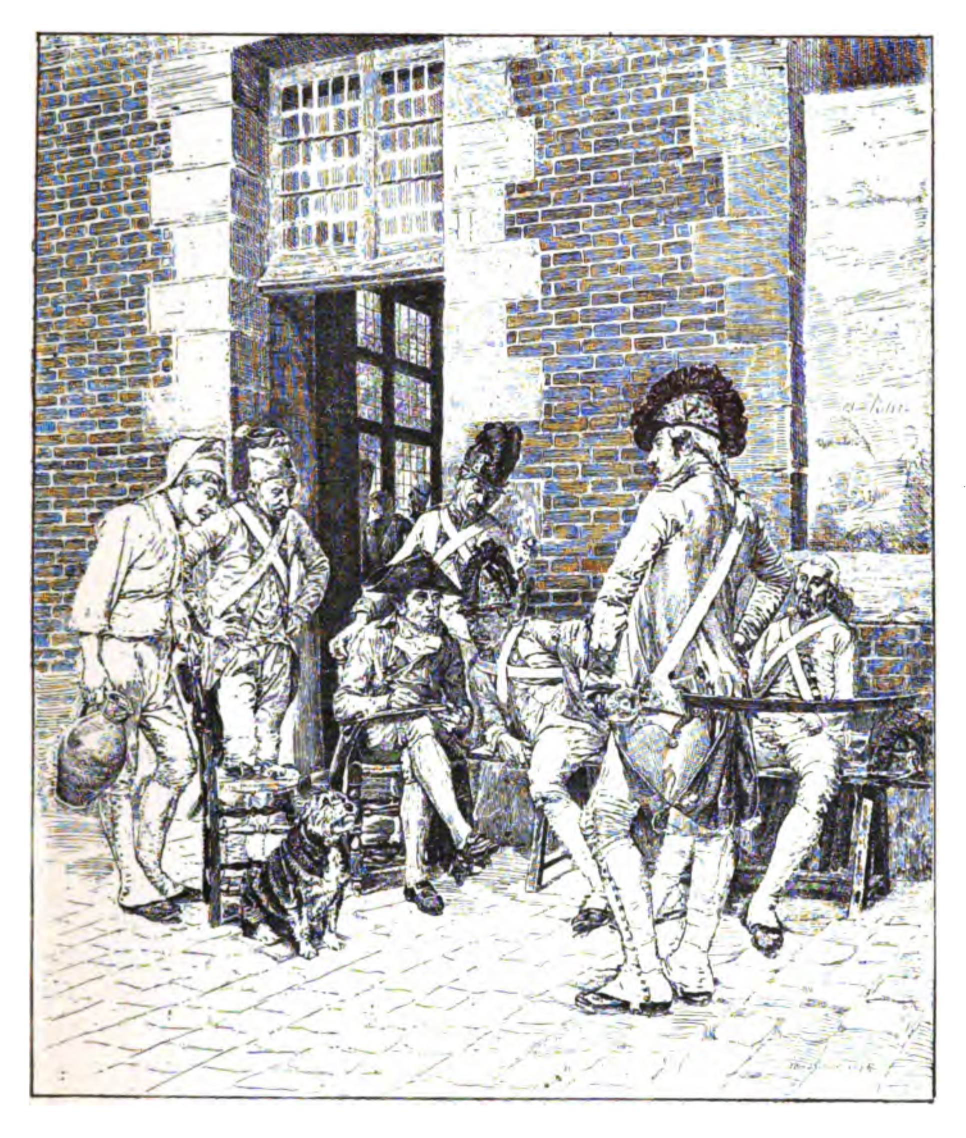
On a remarqué la petite place que M. Meissonier a faite à la femme dans son œuvre. Ce trait caractéristique achève de peindre la physionomie du maître. Sa volonté et son bon sens n'ont pas permis aux jeux de l'amour et du hasard de venir troubler l'ordre admirable de sa peinture. Il a été amoureux par-dessus tout de perfection technique : ses liseurs sont tous plus ou moins d'intelligents célibataires, de délicats épicuriens qui se sont assuré les joies de l'esprit et le bien-être d'un confort studieux, pour se consoler peut-être de l'absence d'un bonheur plus intime, mais plus dangereux. La passion amoureuse est, comme l'imagination, une folle du logis. On ne peut plus répondre de rien quand elle en a franchi le seuil : l'homme prudent et rangé la laissera sagement à la porte. L'honnête bourgmestre chez qui nous avons vu le jeune Meissonier faire sa première visite a dû lui donner ces conseils.

La douce magicienne n'est pourtant pas tout à fait absente. Vers 1853, nous la voyons apparaître en souveraine entourée d'une cour de poètes, un peu artificiellement adorée peut-être, mais enfin adorée, *à l'ombre des bosquets*. C'est une cour d'amour où l'on dépense plus de littérature que de passion véritable, et l'on croit y reconnaître, dans une harmonie délicieuse de roses blonds et d'or pâle, comme un souvenir de Diaz. Le *Baiser d'adieu* de 1855, plus passionné, se donne près de la porte d'un parc, à la fin d'un rendez-vous, dans la mélancolie d'une après-dînée finissante. Là encore passe dans l'air un lointain souvenir de Diaz, que M. Meissonier admira beaucoup et dont il achetait les tableaux vers 1846, si Thoré, qui écrivait alors le *Salon*, fut exactement renseigné.

Ces deux tableaux méritent d'être particulièrement signalés comme une gracieuse exception dans l'œuvre de M. Meissonier. On pourrait placer à côté d'eux la *Troupe en marche* de 1851, où l'on voit défiler sur un chemin en contre-bas un parti de cavaliers Louis XIII. On dirait qu'à ce moment précis le problème du tableau, de l'unité d'aspect vint se poser devant lui; qu'il chercha la tache plus que la silhouette et l'enveloppa dans une pâte plus fondante.

La même préoccupation se fait encore jour en ces dernières années dans la *Madonna di Baccio* (1883) à Saint-Marc : les chaudes harmonies de la vieille basilique de Venise y sont largement exprimées, et, dans ce cadre merveilleux, l'image d'une femme vue de dos, en prière contre le pilier de marbre rouge, le corps secoué d'un sanglot intérieur, fait passer comme un cri douloureux. M. Meissonier s'arrête volontiers à Venise et

le catalogue de son exposition nous promet qu'il y reviendra. Ses grands confrères du palais ducal ont encore beaucoup de choses à lui



LE PORTRAIT DU SERGENT, PAR M. MEISSONIER.

(Collection de M. le baron Schrœder.)

dire, et rien ne saurait être plus instructif pour nous qu'une conversation de lui avec de pareils hommes. Il nous semble que s'il discutait avec eux, par exemple, le *Chant*, où l'on voit un noble Vénitien accompagner sur l'orgue une chanteuse en robe verte, Véronèse et Titien se

permettraient peut-être de courtoises mais nécessaires remontrances.

Parmi tous les portraits exposés à la galerie Georges Petit, nous nous sommes senti attiré surtout vers un petit cadre inachevé où une figure de femme peinte avec une liberté, un abandon, une intensité de vie et une intimité également séduisantes nous montrent un Meissonier rare et d'autant plus précieux, un Meissonier qui n'a pas tout dit. C'est une page admirable que cette ébauche. Le portrait de Mme Thénard — d'une exécution moins fière — est aussi séduisant par je ne sais quelle tendresse rêveuse, quelle fine note blonde des cheveux et du teint, quelles caresses du pinceau sur les mains croisées, qui sont bien une des plus exquises choses que M. Meissonier ait jamais faites. Mais ces sourires sont rares. Il lui a suffi de montrer qu'il en était capable et que, s'il n'a pas été plus souvent ému, tendre et passionné, c'est qu'il n'a pas voulu.

N'oublions pas d'ailleurs que nous n'avons là qu'une partie de son œuvre. Le Meissonier *finisseur* s'y montre plus que l'autre, qui existe aussi pourtant. On se rappelle peut-être une *Allée d'oliviers à Antibes*, aquarelle exposée au quai Malaquais il y a quelques mois; c'étaient des notes d'une vigueur, d'une sincérité et d'une liberté étonnantes prises devant la nature; le problème de la coloration des ombres y était franchement abordé. Mais le Meissonier qui se montre au public ne se permet pas souvent ces libertés expéditives et ces écritures sommaires, et si nous les signalons au passage, nous ne devons pas leur donner plus d'importance qu'elles n'en ont dans l'ensemble de son œuvre. Il semble cependant qu'il s'y abandonne à présent avec plus de complaisance, et peut-être cet infatigable travailleur nous réserve-t-il dans sa verte vieillesse la surprise d'une espèce de renouvellement.

En résumé, il est peu d'artistes de ce temps qui soient autant que lui assurés de durer. En dehors des disputes d'école et des querelles des esthéticiens, à l'abri des revirements du goût par la perfection miraculeuse de son outil, solidement établi dans un petit domaine bien à lui, sûr de plaire aux connaisseurs de tous les temps par la qualité de sa pratique et au gros public par l'intérêt de ses sujets faciles à comprendre, à sentir et à commenter, il marche d'un pas tranquille vers la postérité. Elle dira, considérant à la fois la conscience admirable de l'artiste et la suite ininterrompue de ses succès qu'il fut un maître précieux et un homme heureux, digne de son bonheur et digne de sa gloire[1].

ANDRÉ MICHEL.

1. Nous rappelons que la *Gazette* a déjà publié plusieurs études importantes sur M. Meissonier, et notamment un article de Théophile Gautier paru en 1862 (t. XII, 1re période, p. 418. (N. D. L. R.)



SABBA DA CASTIGLIONE

NOTES SUR LA CURIOSITÉ ITALIENNE A LA RENAISSANCE

(PREMIER ARTICLE.)



Parler de *curiosité* à propos de la Renaissance paraît tout d'abord un anachronisme. En effet, quand l'art est partout, dans les esprits et dans les mœurs, à l'église, au palais, à la maison, dans la rue, dans l'atmosphère, le goût des belles choses est un instinct, un sous-entendu, il n'a pas de nom. Pour qu'un mot se produise, il faut qu'il serve à désigner quelque chose de spécial, de bien caractérisé, un état ou un objet particuliers. Le mot de *vertu* n'est entré dans la langue que du jour où le *vice* a paru à l'horizon; de même la *curiosité* n'a pris un nom que du jour où il a fallu la distinguer de l'*absence de goût* ou du *mauvais goût*. Jusque-là, tout le monde étant plus ou moins amateur, l'*amateur* n'a pas d'appellation déterminée, la *curiosité* est anonyme.

Henry Estienne, dans son dictionnaire français-latin de 1538, dit bien, il est vrai : *ung homme curieux d'avoir ou sçavoir choses antiques,* qu'il

traduit par *antiquarius*. Mais cette périphrase même prouve que le mot n'est pas encore formé. D'ailleurs il s'agit là d'une spécialité, la recherche des antiques, des médailles, des inscriptions, des pierres gravées, goût nouveau et bien défini, conséquence des fouilles entreprises en Italie depuis le xve siècle et touchant plus à l'archéologie qu'à la curiosité pure.

Le mot de *curiosité*, tel que nous l'entendons, date du xviie siècle. A la Renaissance, il n'est pas né, son heure n'est pas venue; rechercher les œuvres d'art sous toutes les formes est encore un besoin normal qui court les rues, l'attribut naturel de la fortune et de la bonne éducation. Aussi, quand le vieux Sabba da Castiglione adresse à son neveu ses *Ricordi*, recueil de leçons sur la conduite d'un vrai gentilhomme, arrivant à parler de la *décoration intérieure de la maison*, telle qu'on la comprenait de son temps, il décrit sans s'en douter, comme M. Jourdain faisait de la prose, la maison de ce que nous appellerions aujourd'hui un *amateur*.

Monsignor Sabba da Castiglione, né vers 1485, était un gentilhomme milanais, parent du comte Balthazar Castiglione, l'auteur célèbre du *Cortegiano*. Après avoir fait ses études à Milan et à Pavie, il se mit à voyager; en 1505, étant à Rhodes, il se fit recevoir chevalier de Saint-Jean-de-Jérusalem. De Rhodes, où il séjourna trois ans, Sabba se rendit à Rome, chargé des affaires de son ordre, qu'il administra jusqu'en 1516. Deux ans plus tard, obligé de prendre sa retraite à la suite d'une blessure qui le priva de l'usage de la main droite, il obtenait la commanderie de la Magione de Faenza[1]. L'ancien monastère, déjà bien endommagé par le temps, avait cruellement souffert pendant le siège de Faenza par le Valentinois. Le nouveau commandeur s'occupa de relever les bâtiments; on lit sur la façade du cloître : *Vetustate. Collapsam. Restituit. F. Sabbas, Cast. Med. M. Hier.* (*Miles Hierosolimitanus*). — *Sedente. Clemente VII, Pon. Max. Optq. Anno Domini MDXXV.* Des artistes habiles furent chargés de décorer la chapelle, nous en reparlerons plus loin; Sabba rétablit les jardins tant bien que mal, replanta les arbres de sa main[2] et,

1. M. le professeur Federigo Argnani, conservateur de la Pinacoteca comunale de Faenza, vient de publier dans l'*Arte e Storia* une excellente notice sur Sabba da Castiglione et les peintures de la Magione; suivant lui, Sabba se serait installé en 1523 à la Magione, à la suite d'une blessure reçue au siège de Rhodes (1522). L'auteur des *Ricordi* nous apprend lui-même qu'il habitait le couvent depuis plus de trente-cinq ans, « sono già passati anni trentacinque che..... mi confinai nella solitudine della Magione di Faenza » (*Ric.* 123). Or, comme il est mort en 1554, sa première installation doit remonter *au moins* à 1519.

2. *Ric.*, 118.

les travaux achevés, il fit placer sur la porte cette inscription philosophique :

Satis dives qui non indiget pane,
Satis potens qui non cogitur servire.
Civiles curæ procul hinc abite
Sabbas Cast. Solitarius, seipso contentus, hos securus
Incoluit hortos.

Dans cette retraite du sage qu'il ne devait plus quitter, Sabba partageait son temps entre les bonnes œuvres, les arts et les lettres, dirigeant les travaux de décoration de son église, fondant une école à Faenza, dotant des jeunes filles pauvres, et mettant la dernière main à ses *Ricordi*, adressés à Fra Bartolomeo, fils de Jean-Henri, son frère. Il mourut en 1554, à soixante-neuf ans, et fut enterré dans le tombeau qu'il s'était fait élever de son vivant[1], derrière le grand autel de l'église de la Magione[2].

Les *Ricordi* eurent un grand succès; de 1546, date de la première édition, jusqu'en 1584, on compte onze éditions[3]; « come libro ben veduto, estato più volte stampato e ristampato[4] ».

Le *Ricordo* 109e, intitulé : *Circa gli ornamenti della casa,* renferme sur l'art contemporain des indications curieuses, dont quelques-unes sont peu ou point connues. Dans sa jeunesse, à Milan et à Rome, Sabba s'était lié avec quelques-uns des lettrés et des artistes les plus renommés de l'Italie; il avait lui-même un goût très vif pour les arts, s'y connaissait parfaitement et, nous le verrons tout à l'heure, possédait une petite collection fort bien composée. Enfermé dans la solitude de la Magione « pendant plus de trente-cinq ans, loin du monde auquel il a volontairement tourné le dos, étranger même à ses voisins de Faenza, d'humeur mélancolique, cherchant le repos de l'âme et de l'esprit, loin du bruit et du vulgaire[5] », Sabba ne revit que dans sa jeunesse, dans ses souvenirs du

1. Ce tombeau consiste en une grande pierre rectangulaire de marbre noir, placée dans le mur avec une simple corniche. Sur les côtés sont les figures du Silence et de la Piété; les pilastres portent les emblèmes des sciences spéculatives et naturelles, avec sainte Marie-Madeleine et saint Jean-Baptiste. Dans la lunette, la Vierge avec l'enfant Jésus bénissant Fra Sabba à genoux et présenté par saint Joseph. Ces peintures sont de Francesco Menzochi. (Notice de M. F. Argnani.)

2. Voir la notice de M. Peluso Francesco, *Arch. Stor. Lombardo,* Milan, 1876. Je dois la communication de cet opuscule à mon ami M. Eug. Müntz.

3. L'édition de Venise, 1554, renferme un beau portrait de Sabba. La meilleure et la moins incorrecte est celle de Venise, 1560, qui contient de plus une bonne table.

4. Morigia, *Nobiltà di Milano,* 1595. Le manuscrit des *Ricordi* se trouve à la bibliothèque de Faenza.

5. *Ric.* 123.

passé, « quand il pratiquait les cours ». Le sujet de son *Ricordo* lui fournit l'occasion de dire un mot sur les artistes qu'il a connus jadis et, par le fait, son livre, dont il préparait les matériaux depuis longtemps, nous reporte aux premières années du xvi[e] siècle.

Sabba n'est pas un écrivain, il le sait et ne s'en cache pas. « Je suis Lombard, dit-il dans sa préface, et je parle lombard. Ma langue n'a ni la légèreté, ni la grâce, ni la délicatesse du toscan; mais, telle qu'elle est, je m'en contente[1] ». Son style est lourd, diffus, plein de répétitions; l'orthographe incorrecte, les phrases interminables, mal ponctuées, sans alinéas, d'une lecture laborieuse. Avec cela beaucoup de bonhomie, de l'*humour* à l'occasion, une saveur particulière, parfois de l'émotion, une chaleur communicative qui touche à l'éloquence. Écoutez cette tirade sur l'Italie : « Je parle de l'ancienne Italie, dont le nom fameux est encore un objet d'amour, de respect et de terreur; je ne parle pas de la misérable Italie moderne qui n'est que l'ombre de l'autre, qui n'a gardé de l'Italie que le nom, qui n'est qu'une proie jetée à l'univers, une vile chouette plumée par le premier oiseau venu, une fille effrontée, une infâme courtisane, l'opprobre des nations, jadis la reine du monde par ses vertus, aujourd'hui l'esclave des plus vils par ses vices. O puissance, ô force, ô violence de la sainte vérité, que d'infamies tu m'obliges à dire à ma chère patrie, mon doux nid, où je suis né, où j'ai reposé, où j'ai grandi! Pardonne-moi, douce patrie, sois patiente; la vérité est plus forte que l'affection, n'importe! Je veux maintenant, comme ton fils ému de tendresse, panser un peu tes blessures profondes et consoler tes ruines[2] ». Il y a là, si je ne me trompe, une émotion naïve et sincère, un accent sympathique; Sabba n'est pas le premier venu, seulement il parle trop et s'écoute trop parler; il ne met pas en pratique sa maxime « qu'il faut savoir chasser le sommeil de ceux qui seraient tentés de s'endormir en lisant son livre[3] ».

Obligé de traduire avec précision, j'ai préféré le mot à mot, malgré les redites de l'auteur, aux à peu près d'une traduction classique, et le français contemporain au langage moderne. Notre vieille langue serre le texte de plus près et se prête davantage aux tournures italiennes du xvi[e] siècle.

Mon édition porte la date de 1584, à Venise, chez Domenico Farri; c'est, je crois, la dernière.

1. Voir aussi *Ric.* 133.
2. *Ric.* 74.
3. *Ric.* 82.

RICORDO 109e. SUR LA DÉCORATION DE LA MAISON

Je sais qu'aucunes fois vous vous mettez à raisonner sur la façon dont les seigneurs et les grands gentilshommes, riches, nobles et pompeux, pour ne pas dire gonflés de vent, se plaisent à décorer leurs palais, leurs maisons et surtout leurs salles et cabinets, d'ornements variés et différents, chacun suivant son humeur et sa fantaisie ; d'où vient que les uns choisissent comme décoration des instruments de musique, orgues, clavecins, monocordes, psaltérions, *dolcimele, baldose* [1] et autres semblables ; les autres, des luths, des violes, violons, lyres, flûtes, cornets, trompettes, cornemuses, *dianoni* [2], trombones et autres. Certes, je recommande cette décoration, parce que les instruments charment les oreilles et récréent les esprits ; comme le dit Platon, ils rappellent l'harmonie qui naît des mouvements des corps célestes. Davantage ils plaisent aux yeux, quand ils sont travaillés avec soin par la main de maîtres excellents et ingénieux, tels que *Lorenzo* de Pavie ou *Bastiano* de Vérone.

La plus ancienne collection d'instruments de musique que je connaisse est celle de Jacques Duchié, qui demeurait à Paris, rue des Prouvaires, dans les premières années du XVe siècle. Il avait dans son hôtel, dit Guillebert de Metz [3], « une salle remplie de toutes manières d'instruments, harpes, orgues, vielles, guiternes, psalterions et autres, desquelz ledit maistre Jacques sçavoit jouer de tous ». Du temps de Ludovic le More, les recueils de ce genre étaient très à la mode dans le Milanais. Le duc, grand mélomane comme on sait, *il quale molto si dilettava del suono della lira*, fit venir à sa cour Léonard de Vinci pour l'entendre jouer de la lyre, et l'artiste apporta celle qu'il avait fabriquée lui-même : « Elle était d'argent pour une grande partie, et de la forme d'une tête de cheval, chose bizarre et nouvelle, pour donner au son plus d'éclat et de portée [4] ». C'est encore à Milan que Gafori publie sa *Practica musicæ* (1496) et son *Harmonia musicorum instrumentorum*, dédiée à Grolier (1518).

Les musées publics et les cabinets d'amateurs conservent quelques instruments de musique du XVIe siècle, qui proviennent sans doute d'anciennes collections, comme la viole élégamment sculptée de mon ami le baron Davillier, qu'il a léguée, je crois, au Conservatoire, et le violon de faïence de Palissy, spécimen unique appartenant à M. Alfred André.

Plusieurs instruments portent encore le nom du luthier qui les a fabriqués ; Lorenzo de Pavie et Bastiano de Vérone me sont inconnus.

1. Le *dolcimelo* m'est inconnu : la *baldosa* est une sorte de violon.
2. *Dianone,* probablement cor de chasse.
3. *Collectionneurs de l'ancienne France,* p. 11.
4. Vasari.

D'autres parent leurs salles avec des antiques comme des têtes, des torses, des bustes, des statues anciennes de marbre et de bronze. Mais, comme les belles antiques sont rares et ne peuvent être obtenues sans grandissime difficulté et dépense, on prend les ouvrages de *Donato* (*Donatello*) qui, pour la sculpture et la fonte, se peut accomparer avec n'importe quel sculpteur de l'antiquité..., comme le témoignent ses œuvres divines et excellentes de pierre et de bronze, surtout à Florence, à l'Or san Michele et à Padoue son Gattamelata.

D'autres choisissent les ouvrages de Michel-Ange, la gloire de notre siècle dans la sculpture et la peinture. De savoir dans laquelle il a le plus excellé, le débat est encore pendant..., comme l'attestent ses excellents ouvrages au marteau, à Florence, et ses ouvrages au marteau et au pinceau à Rome...

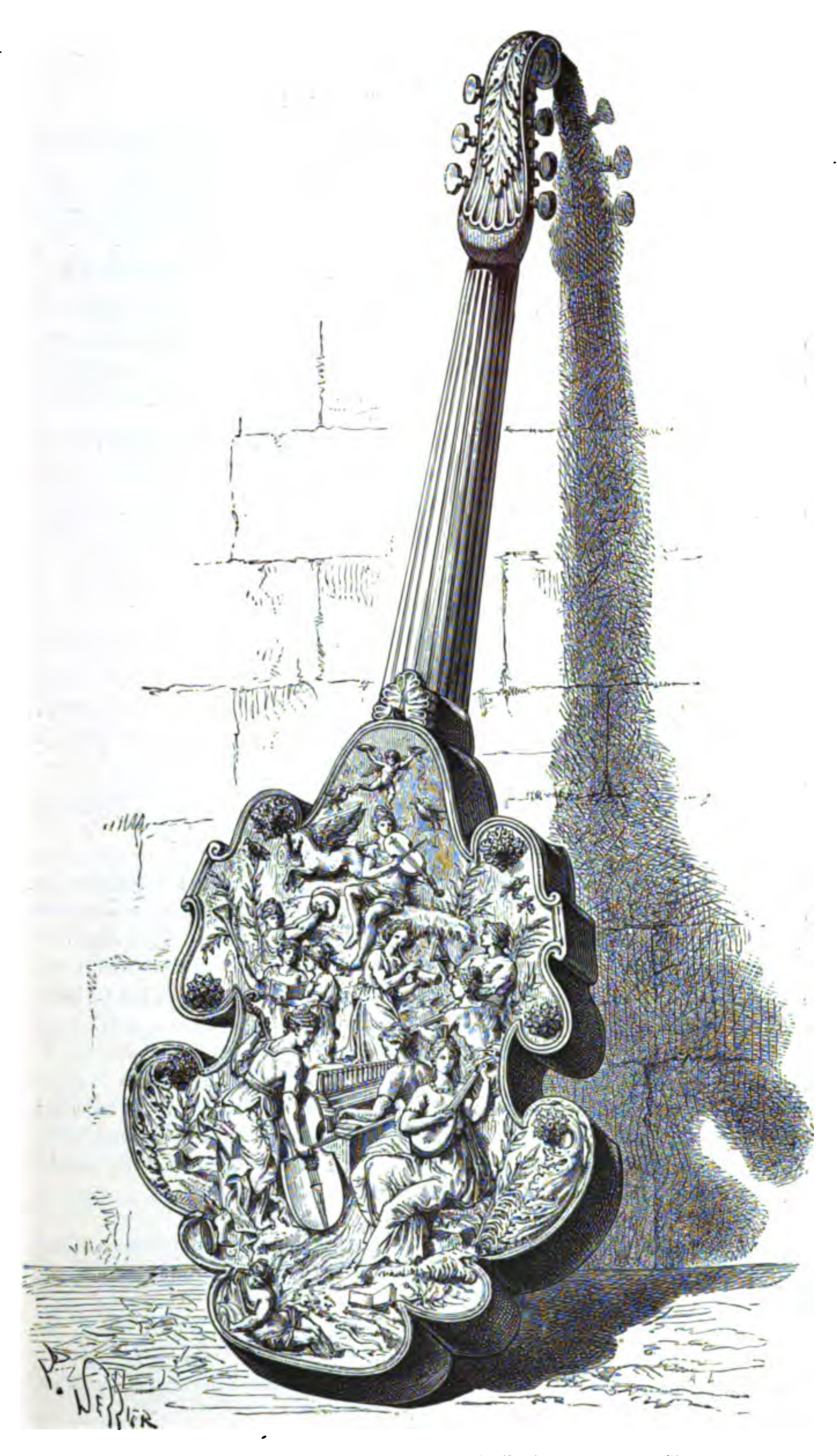
D'autres choisissent les ouvrages de mon ami *Giovan Christoforo Romano,* lequel, sans parler de ses autres talents, surtout comme musicien, fut de son temps sculpteur excellent et fameux, très délicat et très soigneux, comme le témoignent beaucoup de travaux de sa main à Milan, à Mantoue, surtout le noble et savant tombeau de Galéas Visconti, à la Chartreuse de Pavie. Si, dans la fleur de sa jeunesse, il n'avait pas été atteint d'une incurable maladie, il occuperait peut-être la troisième place après les deux premiers.

Giovan Cristoforo, élève de Paolo Romano, est cité par Vasari, qui l'appelle *valente scultore;* il mourut vers 1525. C'est un des collaborateurs du tombeau de Gian Galeazzo Visconti (1473), à la Chartreuse de Pavie. Sabba parle de ses autres talents; en effet, Lomazzo en fait un peintre et Perkins mentionne une coupe de cristal de roche qu'il avait décorée d'intailles[1].

D'autres recherchent les ouvrages de mon ami *Alfonso Lombardo* de Ferrare, maître excellent et ingénieux dans les figures de marbre et plus encore dans celles de terre, duquel la manière douce et gracieuse plaît communément au bon goût; — ou les ouvrages de terre de *Paganino* de Modène, maître habile de son temps à modeler d'après nature, comme on le voit à Naples, au mont Olivet; — ou les fontes de *Verocchio,* excellent maître, très soigneux et très net, duquel la manière gracieuse et les airs pleins de douceur délectent merveilleusement, comme le prouvent les ouvrages de sa main à Florence, à l'Or san Michele, et à Venise, à san Giovanni Paolo, la statue équestre de bronze de Bartolomeo de Bergame (le Colleone)... ou les fontes de *Pollajuolo,* non moins habile, soigneux et achevé, très expert dans la recherche du nu, comme on peut le voir en son tableau de bas-relief des *ignudi della catena* et, à Saint-Pierre-de-Rome, au tombeau de Sixte IV.

Les Lombardi de Venise et de Ferrare forment une famille nombreuse de sculpteurs et d'architectes très employés pendant les dernières années du XVe siècle et la première moitié du XVIe. Perkins, qui en parle assez longuement, ne cite pas Alfonso. Quelques auteurs attribuent à l'un des Lombardi les beaux marbres de Sassuolo achetés par le comte d'Espa-

1. Perkins, II, 101.



VIOLE ITALIENNE DU XVIe SIÈCLE. — (Collection du baron Davillier.)

gnac et payés 100,000 francs, par M. Spitzer, à la vente de Couvreur. Peut-être faut-il reconnaître dans cet ouvrage la main d'Alfonso; les épithètes de *dolce* et *dilettevole* que lui donne Sabba s'appliquent assez justement au style un peu mignard et précieux de ces bas-reliefs[1].

Paganino, surnommé Modanino, de Modène, s'appelait Guido Mazzoni; sculpteur distingué, il avait fait beaucoup de terres cuites peintes au couvent du Mont-Olivet, près de Naples[2]. C'est lui que Charles VIII rencontra lors de son entrée à Naples et ramena en France, où il séjourna près de vingt et un ans[3].

A propos du bas-relief des *Ignudi della catena*, Vasari rapporte que Pollajuolo « grava sur cuivre un combat d'hommes nus, ceints d'une chaîne »; plus loin, il ajoute que le même artiste « fit un bas-relief de métal représentant un combat d'hommes nus; que ce bas-relief fut envoyé en Espagne, qu'il était très remarquable, et qu'on en trouvait, à Florence, une épreuve de plâtre dans tous les ateliers ». L'estampe de Pollajuolo est connue; elle porte l'inscription : *Opus Antonii Pollajoli florentini*. Quant au bas-relief, on ignore ce qu'il est devenu; le musée de Kensington conserve un beau moulage de terre cuite, pris sur l'original, et le baron Davillier possédait une des anciennes épreuves de plâtre mentionnées par Vasari[4].

Arrivons maintenant aux cabinets de médailles et de pierres gravées :

Il y en a qui recherchent, pour décorer leurs cabinets, les médailles antiques d'or, d'argent et de bronze ou, à défaut d'antiques, les médailles modernes fondues par *Giovan Corona,* Vénitien, très soigneux et très net dans ce travail; — ou les ouvrages très délicats de mon ami *Caradosso,* lequel, outre sa grande connaissance dans l'art de monter les bijoux en métal, en or, en argent, en ronde bosse ou en bas-relief, est sans égal de nos jours, comme on peut le voir dans la ville de Milan par son écritoire d'argent faite de bas-relief, ouvrage de vingt-six années et certainement divin, — ou les camayeux, les cornalines et les intailles de *Pietro Maria del Tagliacarne,* de *Menico,* de *Valerio,* de *Michelino* et autres maîtres habiles et célèbres dans ce genre de travail; — mais surtout, si on peut se les procurer, les très excellents et très nobles ouvrages de mon ami *Giovanni del Castello* qui, dans les travaux semblables, principalement dans l'art de graver les pierreries et le cristal et de faire les coins des médailles en creux et en relief, a dépassé tous les autres modernes...

Les collections de médailles sont peut-être les plus anciennes collections connues. L'abondance des échantillons, leur attrait historique, les

1. Voir à ce sujet une étude ingénieuse de M. Eug. Piot. *Gaz.*, XVIII, 594.

2. *Vie de Giuliano da Majano,* par Vasari.

3. M. de Montaiglon s'est beaucoup occupé de cet artiste dans les *Archives de l'art français,* 1852, 62, 78 et 79.

4. *Gaz.*, XVIII, 218.

portraits qu'ils représentent, le petit volume des pièces, le peu de place qu'elles occupent, la facilité de les ranger, de les classer méthodiquement sur des tablettes, de les faire voyager avec soi sans encombrement et sans danger, avantage précieux dans ces temps troublés, tout concourait à populariser le goût des médailles; c'était un luxe commode, tentant, à la portée de tous, une manière d'érudition élégante et qui demandait un apprentissage peu compliqué. Les collections de médailles furent donc très à la mode à la Renaissance[1]. L'amateur qui recherchait les antiques complétait les séries de son médaillier avec les beaux portraits modernes du Pisanello et de ses confrères. On collectionnait même les épreuves de plomb ou d'étain, épreuves d'essai tirées à petit nombre par l'artiste pour juger de l'effet de son œuvre et, par cela même, d'une grande finesse. Sabba raconte l'histoire d'un grand seigneur de sa connaissance qui « avait, par la grâce de Dieu, un cabinet rempli de médailles de bronze, d'étain et de plomb, et paraissait y prendre grand plaisir, uniquement parce qu'on lui avait dit que ce goût était intelligent et de bon ton[2] ».

Suivant son habitude, Sabba ne parle que des maîtres qu'il connaît ou qu'il a connus dans sa jeunesse. Le Vénitien Giovan Corona ne figure ni dans Vasari ni dans le recueil de M. Armand. Sur Caradosso, je n'ai rien à apprendre aux lecteurs de la *Gazette*, qui connaissent les savantes recherches de MM. Eug. Piot et Eug. Müntz; ce dernier vient de publier dans la *Revue numismatique* un document curieux qui complète ce que l'on savait déjà de l'écritoire d'argent citée par notre auteur et célébrée par tous les contemporains. Pietro Maria del Tagliacarne est le même que Pier Maria da Pescia, auquel on attribue le *Cachet de Michel-Ange*, qui passa longtemps pour une des pierres antiques les plus précieuses du Cabinet de France[3]. Menico ou Domenico de' camei, de Milan, avait gravé sur un rubis le portrait de Ludovic le More. Valerio est plus célèbre sous le nom de Valerio Belli, dit le Vicentino[4]. Michelino, très habile « dans les choses petites et grandes », rivalisait avec Pier Maria da Pescia. Giovanni del Castello qui fut, avec Caradosso, l'ami de Castiglione, s'appelait Giovanni Bernardi da Castelbolognese; il ne faut pas le confondre, comme on l'a fait, avec Giovanni delle Corniole. Vasari le donne

1. Voir, sur les cabinets antérieurs à la Renaissance, les *Précurseurs de la Renaissance*, par Eug. Müntz.

2. *Ric.* 109.

3. *Un dossier de catalogues inédits*, *Gaz.*, mai 1878.

4. Nous donnons le dessin du chef-d'œuvre de Valerio Belli, le coffret de cristal de roche conservé au cabinet des gemmes de Florence, et qui passe pour avoir appartenu à Catherine de Médicis.

comme un des graveurs les plus fameux et les plus occupés de son temps. On connaît de lui plusieurs médailles citées par M. Armand et un magnifique coffret de cristal de roche conservé au musée de Naples.

D'autres se plaisent à orner leurs salles avec des tableaux, des cadres, des histoires et portraits de peinture de la main de *Fra Filippo* carmélite, de *Mantegna,* de *Giovanni Bellino*, maîtres célèbres de leur temps et de très belles inventions; — ou de la main de *Léonard de Vinci,* homme de grandissime génie, très excellent et très fameux dans la peinture, élève de *Verocchio*, comme on le reconnaît à la douceur de ses airs, et le premier inventeur des grandes figures prises à l'ombre des lampes [1]. Excepté le *Cenacolo* de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan (œuvre assurément divine et fameuse par tout le monde), on rencontre peu d'ouvrages de sa main. Car, alors qu'il devait continuer la peinture dans laquelle il aurait montré un nouvel Appelle, il se donna tout entier à la géométrie, à l'architecture et à l'anatomie. Davantage il s'occupa de modeler le cheval de Milan, auquel il employa seize années consécutives; et, certes, la beauté de l'œuvre etait telle qu'on ne pouvait dire qu'il ait perdu son temps ni sa peine. Mais l'ignorance et l'incurie de certaines gens, lesquels, faute de connaître le talent, le tiennent en nulle estime, ont laissé par la suite cet ouvrage tomber honteusement en ruine. Et je vous le rappelle, et ce n'est pas sans douleur et déplaisir que je le dis, une œuvre aussi noble et ingénieuse servit de cible aux arbalétriers gascons.

J'ai reproduit *in extenso* et traduit littéralement tout ce passage qui a son importance. Il s'agit, en effet, du modèle exécuté en terre pour la statue équestre de François Sforza, commandée par Ludovic le More à Léonard de Vinci; ce modèle, exposé à Milan sur la place du château, en 1493, à l'occasion du mariage de Bianca-Maria Sforza avec Maximilien, ne fut jamais coulé en bronze [2].

On vient de lire la version de Sabba sur la destruction de ce monument fameux; il est le premier et le seul contemporain qui en parle [3]. Vasari, écrivant un demi-siècle après l'événement, assure que « le modèle subsista jusqu'à l'entrée à Milan de Louis de France et des Français, qui le mirent totalement en pièces, *spezzarono tutto* ». Comme on le pense bien, l'anecdote a fait son chemin; on a crié au vandalisme des armées françaises, on a même accusé Louis XII de complicité. Suivant Perkins [4],

1. Voir dans J.-P. Richter, *Léonard de Vinci,* Londres, 1883, p. 69 et suiv., les études de Léonard sur l'ombre et la lumière.

2. MM. le marquis Campori, le marquis d'Adda et Courajod ont publié ici même des notices pleines de recherches savantes sur ce monument célèbre. *Gaz.,* XX, XXV et XXVI, 2e période.

3. « Les paroles de Castiglione ne sont confirmées par aucune autorité contemporaine, malgré les recherches faites en ce sens par Amoretti et Bossi. » (Marquis Campori, *Ibid.*)

4. Tome Ier, 220 et note, 1re édition.

qui donne le récit du Castiglione comme celui d'un « témoin oculaire », le roi de France en personne, « haïssant François Sforze et incapable de faire taire une haine personnelle, même devant un chef-d'œuvre, aurait



COFFRET DE CRISTAL DE ROCHE, PAR VALERIO BELLI, DIT LE VICENTINO.

(Cabinet des gemmes de Florence.)

permis à ses arbalétriers de tirer à la cible sur le modèle exécuté par Léonard, qui fut entièrement détruit. Cet acte de misérable vengeance nous a privés d'une œuvre d'art qui devait être la plus belle statue équestre qui ait jamais existé ».

Tout cela demande à être examiné de près.

Et d'abord Léonard a-t-il modelé la *statue équestre* de Francesco-

Sforza, ou n'a-t-il modelé que *le cheval seulement*, sans son cavalier? Reprenons un à un tous les textes contemporains, les seuls qui fassent autorité.

1° Sabba da Castiglione : « Si occupo nella forma del *cavallo di Milano* ». Le *cheval de Milan*, comme il dirait *les chevaux de Venise*; pas un mot du cavalier, pas une allusion. Et ce n'est pas son habitude, car, lorsqu'il parle des statues équestres, il ne manque pas de dire, pour Donatello « il suo Gattamelata » et, pour Verocchio, « la statua equestre di bronzo di Bartolomeo da Bergamo ».

2° Paul Jove : « Finxit etiam ex argillâ *collosseum equum* Ludovico Sfortiæ, ut ab eo pariter æneus, superstante Francisco patre illustri imperatore, funderetur ». C'est-à-dire que Léonard fit pour Ludovic Sforza un cheval colossal de terre, afin de le fondre lui-même (plus tard) en bronze et de le surmonter de son illustre père Francesco. Et Paul Jove continuant, célèbre le cheval, son attitude, la science anatomique de l'artiste, mais ne parle pas du cavalier.

3° Lettre du duc de Ferrare (sept. 1501) [1]. Le duc Hercule voulait faire placer sa propre statue équestre sur la place publique de Ferrare; mais l'artiste qui avait commencé à modeler le cheval étant mort, le duc écrit à Giovanni Valla, son agent à Milan : « Nous souvenant que là-bas, à Milan, existe un *modèle de cheval* exécuté par un certain maître Léonard, nous avons pensé que si nous nous servions de ce modèle, il serait bon et convenable pour couler *le cheval* en question. C'est pourquoi nous voulons que vous alliez trouver incontinent le Cardinal de Rouen (gouverneur de Milan pour le roi de France), et que vous priiez sa seigneurie, si elle n'en a elle-même besoin, de nous faire donner ce modèle... en rappelant que ledit modèle se délabre tous les jours, parce qu'on n'en prend pas soin ».

S'il s'agissait d'une statue équestre, la requête du duc de Ferrare serait au moins singulière. En effet, comment utiliser le cheval *seul* dont il a besoin pour modèle, sans enlever et par conséquent sans détruire le cavalier, puisque tout l'ouvrage est de terre? A quel titre, pour quel motif, le duc de Ferrare ferait-il cette injure à la mémoire des Sforza? Si, au contraire, il s'agit seulement d'un cheval *sans cavalier*, la demande paraît toute naturelle, elle ne blesse aucun souvenir, aucune convenance.

4° Réponse de Giovanni Valla au duc de Ferrare (sept. 1501). « Je

1. Lettre découverte et publiée par M. le marquis Campori. *Nuovi documenti per la vita di L. de Vinci*, Modena, 1865.

me suis acquitté de la commission au sujet du *modèle du cheval* que fit faire le seigneur Ludovic, etc. ».

5° Lettre de Léonard de Vinci vers la même époque[1] : « Del *cavallo* non diro niente perchè cognosco i tempi ».

6° Vasari : « Propose al Duca fare *un cavallo di bronzo* di maravigliosa grandezza, per mettervi in memoria l'imagine del Duca (Francesco) ». Cette rédaction n'est pas sans analogie avec celle de Paul Jove : Léonard propose de faire, non pas une statue équestre, mais un cheval de bronze d'une grandeur merveilleuse, afin d'y mettre (plus tard évidemment, sans quoi il aurait proposé tout d'abord la statue équestre), afin d'y mettre, en souvenir, la statue du duc. A la suite, Vasari parle du cheval modelé par l'artiste, de ses études de chevaux en vue de ce travail, mais toujours sans faire la moindre mention du cavalier, sans se donner la peine, — comme il le fait à propos de Gattamelata, — de nous dépeindre aussi bien le cheval que *la figura que lo cavalca.*

Ainsi tous les textes semblent d'accord : Léonard a modelé un cheval, on le décrit, on l'admire; du cavalier, personne ne dit mot. Silence assez étrange, on en conviendra, quand il s'agit d'un personnage tel que le duc François, d'un maître tel que Léonard. Les dessins mêmes de l'artiste viennent à l'appui des textes. Ce que Léonard étudie de près, ce qu'il recherche au bout de sa plume, c'est le cheval, son anatomie, ses allures, ses points d'appui, sa structure décorative. Quand, par exception, il représente l'animal monté, le cavalier est jeté là un peu à l'aventure, en quelques traits, pour la silhouette; c'est un homme nu, un guerrier quelconque, un Romain de fantaisie[2]. Mais où sont ses études pour la statue du héros, pour sa tête, pour son geste, pour son attitude, pour son armure? A coup sûr, le personnage méritait au moins autant d'esquisses, de recherches, de tâtonnements, que le cheval, et Léonard n'était pas homme à le traiter en accessoire.

Si je ne me trompe, Léonard a seulement proposé de faire le cheval et l'a modelé en terre, se réservant de fournir plus tard, quand le moment serait venu, un projet pour le cavalier. En procédant de la sorte, en divisant l'opération en deux étapes, il trouvait l'avantage de ne pas effrayer le duc par un devis excessif, et ménageait ses finances déjà bien embarrassées. Dans cette hypothèse, tout s'expliquerait aisément : les hésitations du More à faire couler en bronze un modèle incomplet, le silence unanime des contemporains sur le cavalier, l'absence d'études de la main

1. Fragment cité par le marquis d'Adda et par J.-P. Richter.
2. Voir les dessins publiés par J.-P. Richter.

de Léonard pour son personnage principal et, par suite, le désaccord des critiques modernes cherchant à reconstituer une figure qui n'aurait jamais existé[1].

Cette méthode de partager l'entreprise d'une statue équestre en deux parties distinctes, de commencer d'abord par traiter le cheval isolément, pour lui-même, laissant de côté le cavalier qui viendra plus tard, est d'ailleurs conforme aux habitudes des maîtres de la Renaissance, sollicités de faire des statues de ce genre, préoccupés de l'anatomie du cheval, et ne trouvant dans l'antiquité qu'un très petit nombre de types à consulter. Avant d'entreprendre le *Colleone,* Verocchio commence par modeler à part et termine complètement le cheval, si bien que la seigneurie de Venise a l'idée de vouloir confier le cavalier à un autre artiste, à Vellano de Padoue. De même le duc de Ferrare, voulant avoir sa statue équestre, le sculpteur s'occupe d'abord de modeler le cheval séparément. De même encore, Donatello exécute en bois le modèle d'un cheval seul et l'expose en public. Pourquoi Léonard n'aurait-il pas procédé de la même façon? Je sais que ma conjecture a contre elle une opinion consacrée, et c'est avec une extrême réserve que je m'aventure sur un terrain que d'autres ont fouillé patiemment, jusqu'au tuf. Léonard de Vinci a ses spécialistes, comme la plupart des grands maîtres de la Renaissance; il leur appartient de décider une question que je ne puis que poser ici, sans la résoudre.

Maintenant qu'y a-t-il de fondé dans le prétendu vandalisme de nos soldats? Déjà M. le marquis Campori, en publiant la lettre du duc de Ferrare citée plus haut, a fait justice d'une bonne partie de la légende. Cette lettre porte la date de septembre 1501; or Louis XII ayant fait son entrée à Milan en 1499, ses soldats n'ont pu « mettre totalement en pièces » un monument qui existait encore en 1501. Ainsi tombent du même coup l'assertion de Vasari et les commentaires de Perkins.

Reste l'affirmation de Sabba; il est le premier qui ait mis en circulation l'historiette des arbalétriers gascons, mais *sans préciser de date;* il se pourrait donc, à la rigueur, que le fait se soit produit plus tard, après 1501, puisque l'évacuation définitive du Milanais ne date guère que de 1525. Soit dit en passant, le Castiglione ne parle pas en « témoin oculaire », comme on l'a prétendu; il se borne à écrire à son neveu *io vi ricordo,* je vous le rappelle, dans le sens de *ne l'oubliez pas;* c'est une façon d'insister, d'accentuer une proposition. Mais que dit son récit? que « l'ignorance et l'incurie de certaines gens, lesquels, faute de connaître le talent,

1. S'il en est ainsi, le dessin de la bibliothèque de Munich, si heureusement découvert par M. Courajod, pourrait être un des projets pour l'achèvement ultérieur du monument.

le tiennent en nulle estime, ont laissé tomber en ruines le cheval de Milan », assertion confirmée d'ailleurs par le duc de Ferrare, écrivant que « ledit modèle se délabre tous les jours, faute de soins ». Par ces mots « de certaines gens, *de alcuni* », Sabba veut-il désigner les Français ? Sans aucun doute ; dans un autre *Ricordo*[1], parlant du sac de Pavie par nos troupes, il se sert d'expressions à peu près identiques. Au fond et malgré ses réticences, Sabba ne nous aime guère[2] ; il est trop bon patriote pour nous pardonner nos conquêtes ; nous sommes donc à l'aise pour discuter, sans lui faire injure, l'impartialité de ses souvenirs politiques. Dans cette période de vingt-cinq ans où le Milanais passe de mains en mains, tour à tour repris et perdu par les Français, par le More, par l'Empereur et par les Italiens, comment déterminer à coup sûr les responsabilités de chacun ? En ce qui nous concerne, le cardinal de Rouen gouverneur de Milan, dont parlait tout à l'heure le duc de Ferrare, était alors Georges d'Amboise, et le nom seul de cet illustre amateur, de ce protecteur intelligent et passionné des arts, suffit pour nous défendre contre les rancunes patriotiques de Castiglione et ses accusations « d'ignorance et d'incurie ».

Mais à quoi bon chercher si loin la vérité quand on l'a sous la main ? Nous savons que le cheval était « de dimension colossale », qu'il représentait l'animal dans une *allure véhémente* et *haletant*, *vehementer incitati et anhelantis*[3], qu'il était modelé en terre et dressé sur une place publique. Or un groupe de terre fragile, de cette dimension et dans cette attitude, exposé aux ravages de la pluie et du soleil, n'en a pas pour bien longtemps quand il commence à se dégrader. Le chef-d'œuvre de Léonard, déjà bien compromis en 1501, était donc perdu sans retour. Alors peut-être quelques soldats avinés ont pu tirer sur ce colosse en ruines et l'achever. Quels étaient ces soldats ? Français, Allemands, Espagnols, Suisses ou même Italiens, qu'importe ? En cas pareil, chaque parti a bien soin de se renvoyer la balle. Nos ennemis n'ont pas manqué de nous imputer cet outrage *in extremis*, de l'exploiter contre nous, de le grossir outre mesure et, trente ou quarante ans plus tard, Sabba se rappelant ce que lui-même avait entendu dire lorsqu'il était encore à Rhodes, ou à Rome, en tout cas fort loin de Milan, le répète à son neveu comme un souvenir douloureux des mauvais jours.

EDMOND BONNAFFÉ.

(La suite prochainement.)

1. N° 113.
2. Voir notamment le *Ricordo*, n° 74.
3. Paul Jove.

RUBENS

(ONZIÈME ARTICLE[1])



NE période de mélancolie et de découragement intellectuel s'ouvrit pour Rubens au lendemain de la mort d'Isabelle Brant. Il n'avait pas prévu ce malheur; sa lettre du 15 juillet 1626 nous le montre en proie aux premières tristesses qui suivirent l'événement. Il cherche à se raccommoder avec la vie, il se demande si un changement de milieu ne lui serait pas salutaire, s'il ne devrait pas entreprendre un voyage, la vue de perspectives nouvelles ayant quelquefois pour résultat d'apporter une distraction adoucissante à l'esprit qu'absorbe une pensée douloureuse. Volontiers, Rubens eût quitté sa maison, où le retenaient cependant tant d'œuvres commencées, tant de visiteurs ardents à le pousser au travail. Cet alanguissement dura quelques mois. Mais bientôt Rubens rentra dans les agitations de la vie et il y fut ramené par le souci des affaires politiques.

Est-il nécessaire de dire quelle était la situation des choses au commencement de 1627? L'écheveau, déjà si emmêlé depuis la mort de Philippe III, venait de s'embrouiller encore : il semble que Charles I[er], d'abord comme prince de Galles et ensuite comme roi, ait été, avec son serviteur Buckingham, un agent de trouble en Europe. L'Angleterre, sous le règne de Louis XIII, est un pays qui s'agite et qui agite ses voisins.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIII, p. 5 et 305; t. XXV, p. 5, t. XXVI, p. 273; t. XXVII, p. 5, 203 et 309; t. XXVIII, p. 364; t. XXIX, p. 29 et 193.

Oubliant les conditions de la paix qui, au début du siècle, avait été signée avec l'Espagne, elle ne songeait qu'à créer des ennuis à Philippe IV et à son entourage. Elle blessa et irrita de toutes les façons la chatouilleuse cour espagnole. Au temps où la concorde régnait encore entre les deux couronnes, il avait été convenu que le prince de Galles épouserait doña Maria. Caché sous un nom d'emprunt comme un héros de roman et suivi de Buckingham, d'Endymion Porter et de quelques domestiques, Charles était arrivé à Madrid, le 17 mars 1623. Il joua correctement son rôle, vivant au milieu des fêtes et gardant pendant six mois vis-à-vis de doña Maria l'attitude d'un fiancé vraisemblable et même convaincu. L'accord était complet entre les deux cours, et déjà l'infante pouvait se considérer comme une future reine d'Angleterre. Mais, dans le courant de septembre, un brusque changement de décor se produit. Charles revient à Londres et, docile aux conseils de Buckingham qui s'était brouillé avec le duc d'Olivarès, il déclare à son père Jacques I[er] que le mariage projeté est la chose la plus ridicule du monde et qu'il y renonce absolument. Un autre caprice lui avait passé par l'esprit. Et en effet, les amis du prince entamèrent bientôt les négociations qui, ainsi que nous l'avons dit, aboutirent, le 11 mai 1625, à son mariage avec Henriette, sœur de Louis XIII.

Philippe IV trouva la plaisanterie du dernier mauvais goût. Son ministre Gaspard de Gusman, le comte-duc, celui dont le portrait de Velazquez nous dit si bien la mine rébarbative, n'était pas tendre pour les Anglais. Il ne négligea rien pour aviver les sourdes colères de son maître. Elles prirent un accent plus âpre, lorsque Jacques I[er] résolut de faire la guerre à l'Espagne et commença par envoyer six mille hommes au secours des Provinces-Unies. C'était un coup direct, car la cour de Madrid espérait toujours venir à bout de la longue résistance des États. A peine devenu roi (6 avril 1625), Charles I[er] se montra décidé à pousser la lutte avec énergie : le 1[er] novembre, la flotte anglaise essaya d'attaquer Cadix. Elle fut si bien reçue qu'elle fut forcée de reprendre le chemin de l'Angleterre. Ces façons d'agir eurent une conséquence que Charles I[er] et ses conseillers auraient dû prévoir, s'ils avaient eu l'esprit plus équilibré : Philippe IV se rapprocha de la France, et, le 5 mars 1626, un traité mit fin aux difficultés qui s'étaient produites entre les deux monarchies catholiques au sujet de la Valteline. Cette circonstance, suivant de près l'échec éprouvé devant Cadix, rendit Charles I[er] soucieux : il reconnut qu'avant d'engager l'action il eût été sage de réfléchir. De là chez le jeune roi d'Angleterre la pensée, d'abord assez vague et bientôt plus précise, de résoudre à l'amiable la difficulté espagnole. Buckingham, qui avait été si

actif dans l'affaire du mariage manqué et qui ne s'était pas épargné pour brouiller les choses, eut le premier rôle dans l'œuvre difficile du raccommodement.

J'ignore quelle serait aujourd'hui, dans un cas semblable, l'attitude de la diplomatie; mais le XVII[e] siècle avait sur ce point des aperçus particuliers. L'Angleterre et l'Espagne caressaient, chacune de leur côté, le ferme dessein de ne pas se compromettre ; toutes deux voulaient, avant de s'avancer, reconnaître le terrain et garder une porte de sortie. On ne pouvait mettre en action des ambassadeurs officiels : avant d'employer le zèle des spécialistes, on fit, en vue du résultat désiré, agir secrètement deux personnages d'apparence inoffensive, — deux peintres. On pensa que les braves serviteurs de l'idéal pourraient concourir au rétablissement de la paix; et vraiment on eut raison de penser ainsi, car, malgré des difficultés de toutes sortes, les choses finirent par prendre la tournure qu'on avait prévue.

Il faut se rappeler qu'au mois de mai 1625 Rubens se trouvait à Paris. Il y était venu pour procéder au placement de ses peintures au palais du Luxembourg, et cette opération coïncidait avec les fêtes données à l'occasion du mariage de Charles I[er] et d'Henriette de France. Rubens se lia alors avec les Anglais qui, sous la conduite de Buckingham, venaient chercher la jeune reine : parmi les envoyés qui formaient la suite du duc, il y avait un peintre, Balthazar Gerbier.

Le personnage, fort remuant de son naturel, est assez étrange. Anversois par ses origines, Gerbier vivait à Londres depuis sa première jeunesse, et il était devenu à moitié Anglais. La peinture ne compte pas beaucoup dans sa biographie : il « peignoit à gomme en petit », écrit Roger de Piles, ce qui revient à dire qu'il était miniaturiste : il avait aussi du goût, ou du moins des prétentions en matière d'architecture. L'auteur de l'*Abrégé* nous apprend en outre que « le duc de Bouquingam... lui trouvoit de la pénétration dans l'esprit » : il l'avait en effet attaché à sa personne en qualité de *master of the horse*. Balthazar Gerbier était de ceux qui accompagnaient Buckingham en Espagne lors du fameux voyage de 1623 : il vint à Paris avec son maître, au printemps de 1625, et assista aux fêtes du mariage du jeune roi d'Angleterre. C'est alors qu'il connut Rubens, son compatriote, avec lequel il conserva toujours de bonnes relations, bien qu'ils aient servi des causes différentes [1]. Il semble que c'est par l'entremise de Gerbier que le grand maître flamand entra

1. Sur Balthazar Gerbier, voir Sainsbury, *Papers illustrative of the life of Rubens* (1859). Horace Walpole lui consacre une longue notice, et Van Dyck a fait son portrait.

en rapport avec Buckingham : il fit le portrait du duc, et quoique l'œuvre ait été rapidement conduite, le peintre et le gentilhomme eurent cependant le loisir de causer un peu des affaires d'Espagne. Après cette rencontre à Paris, Rubens et Gerbier restèrent en correspondance : Buckingham n'ignorait pas leur liaison, et il sut l'utiliser lorsque Londres sentit quelque velléité de se rapprocher de Madrid.

Dès le commencement de 1627, Rubens était informé par Gerbier que Buckingham et son roi désiraient, sans vouloir le dire trop haut, que les hostilités fussent suspendues entre les deux cours. Certes, ce n'était pas la paix, mais un entr'acte qui eût rendu possibles des négociations courtoises et peut-être un accord définitif. Gerbier vint bientôt en Flandre et il vit Rubens : les deux peintres n'eurent pas de peine à s'entendre.

Les difficultés ne pouvaient venir de l'infante Isabelle. Elle souriait à ce projet pacifique, et, rien qu'au point de vue financier, elle le trouvait le plus raisonnable du monde. Les principaux intéressés étaient à bout de ressources. Michelet, qui a creusé la question, parle de la « terrible misère » de Charles Iᵉʳ; Philippe IV n'était pas dans une situation moins empêchée; et, de son côté, Richelieu avait besoin de tout son génie pour faire honneur aux nécessités publiques. Rubens connaissait mieux que personne cette pénurie universelle. Tous les rois chrétiens, écrit-il le 22 avril 1627, ont des dettes : leurs revenus sont engagés et ils ont recours à des expédients pour maintenir leur crédit qui se meurt [1]. A ces considérations se joignait chez Rubens et chez les gens sages, le vif désir d'assurer au monde depuis si longtemps agité le bénéfice du repos. Véritablement, il aimait la paix. Il laisse parler son cœur lorsque, dans la lettre déjà citée (22 avril), il déclare à Dupuy qu'il voudrait « *che tutto il mondo stesse in pace* », et qu'il rêve pour ses contemporains les douceurs d'un siècle d'or. Nul doute qu'il n'ait mis sa meilleure ardeur dans les négociations auxquelles sa souveraine le mêla.

L'obstacle venait de Philippe IV et de son ministre le comte-duc, qui avaient pris au sérieux la guerre imminente et qui, ainsi que l'a raconté Sismondi, s'entendaient au mois de mars avec la France pour opérer une descente en Angleterre et y rétablir le catholicisme. C'était là une folie : le projet avait cependant été étudié de près. Il fut même décidé que le commandement de l'expédition serait confié à Ambroise Spinola. L'infante Isabelle croyait peu à cette téméraire aventure. Elle persista dans son rêve de rapprochement, et elle fut si ferme dans sa pensée que Philippe IV finit par consentir à ce que les négociations fussent secrètement entamées. Il

1. Gachet. *Lettres inédites de Rubens*, p. 108.

y avait pourtant dans l'affaire quelque chose qui blessait les préjugés du roi d'Espagne. Homme de l'ancienne école, il tenait pour les prérogatives de la diplomatie officielle, et il ne voyait pas sans regret qu'un peintre, personnage de peu de consistance, *hombre de tan pocas obligaciones*, fût chargé d'un si grand rôle dans des débats dont la solution intéressait deux royaumes. C'est du moins ce que Philippe écrivait à l'Infante le 15 juin 1627. Isabelle fut d'abord froissée du peu de cas que le roi semblait faire de l'agent qui lui inspirait tant de confiance. Elle répondit spirituellement que si Rubens n'était qu'un peintre, le représentant du roi d'Angleterre, Balthazar Gerbier, n'était pas investi d'une qualité plus haute et que, munis l'un et l'autre d'un mandat régulier, ils pourraient très bien engager l'affaire. Les premières paroles échangées, on reviendrait aux formes sacramentelles. Philippe IV, qui aimait la peinture et qui en faisait, ne réclama plus; mais le comte-duc garda sa mauvaise humeur et resta froid.

Pendant ce temps, Buckingham avait envoyé Gerbier en Hollande; Rubens devait l'y rejoindre. Après s'être arrêté à Breda le 10 juillet, le maître flamand, à la suite d'un rendez-vous manqué, revint à Anvers, mais seulement pour quelques jours, car il arriva à Delft le 21. C'est là qu'il vit Gerbier. Le 25, il était à Amsterdam. Naturellement, on parla de ce voyage, on s'en émut, et, pour donner le change aux représentants des nations étrangères, on y mêla la question d'art : on disait que Rubens négociait avec l'envoyé de Buckingham la vente de sa collection de marbres et de tableaux. Cette collection passait pour valoir une très forte somme et une aussi grosse affaire ne pouvait se conclure sans un bout d'entretien.

M. Gachard, à qui nous empruntons ces détails[1], raconte que Rubens et Gerbier passèrent huit jours ensemble, et il ajoute que pendant cette semaine « la négociation qui leur tenait tant au cœur à l'un et à l'autre fut peut-être la chose dont ils s'occupèrent le moins. » Ils n'avaient garde cependant d'oublier l'objet spécial de leur mission; ils échangèrent quelques paroles qui, en raison de leurs pouvoirs limités, n'étaient que préparatoires, mais qui, dès l'année suivante, aboutirent à des faits importants.

Je ne vois pas exactement quel jour Rubens rentra dans sa maison d'Anvers. Il y était de retour le 12 août, car à cette date il écrit à Dupuy qu'il est *tornato da fuori*. L'histoire de ce voyage n'est pas très exactement connue, et je le regrette. Comment croire que Rubens, appelé en

1. *Histoire politique et diplomatique de Rubens.* (Bruxelles, 1877.)



P P Rubens pinx. G Mercier sc.

L ÉDUCATION DE LA VIERGE
(Musée d Anvers)

Hollande par une affaire diplomatique, n'ait pas profité de l'occasion pour ouvrir les yeux sur les œuvres d'art qui l'entouraient? Tous les biographes parlent de cette excursion, mais ils n'en fixent pas correctement l'époque, et ce point a de l'importance pour ceux qui voudraient apprendre quels artistes Rubens a pu voir, quelles peintures il lui a été permis d'étudier[1]. Les documents, beaucoup trop brefs, ne nous parlent que d'un rapide séjour à Breda, à Delft et à Amsterdam. Le peintre ne s'est-il pas arrêté ailleurs? Quel chemin a-t-il pris au retour? La Hollande était bien curieuse à visiter pendant l'été de 1627. Faut-il rappeler la situation de l'école hollandaise à ce moment intermédiaire qui a l'intérêt d'une préface? C'est l'heure où Rembrandt va prendre la parole. Le maître de Leyde avait alors vingt ans : Rubens a passé, sans le connaître, près de ce génie en voie d'éclosion. Mais déjà il y a des peintres partout : le succès est pour les patients comme Mierevelt, Moreelse et aussi pour quelques pseudo-Italiens qui ont si étrangement habillé l'antiquité, les Abraham Blomaert et les Pierre Lastman. Sur tous ces maîtres Rubens avait une forte avance : le moderne, c'était lui.

Harlem peut-être aurait pu lui apprendre quelque chose. Il y avait un ami, Pieter de Grebber, celui-là même qui était intervenu lors de l'échange d'œuvres d'art avec sir Dudley Carleton. Si Rubens est passé par Harlem, il y a vu le vaillant Frans Hals, qui peignait précisément, en 1627, deux de ses victorieux tableaux : les Officiers des archers de Saint-Georges et ceux des archers de Saint-Adrien. Nous ignorons malheureusement si les deux maîtres se sont rencontrés.

Sandrart nous apprend que Rubens a fait une promenade à Utrecht; il y connaissait deux peintres plus jeunes que lui, mais fort célèbres, Poelenburg et Gérard Honthorst. Il aimait Honthorst, parce que le Hollandais avait communié avec lui dans le culte de Caravage et des ombres fortes. Pourquoi Rubens aimait-il Poelenburg? C'est un insondable mystère; mais l'imprévu est ici la vérité même[2]. Aux murailles de sa maison d'Anvers il suspendait des tableaux de Poelenburg; sa force, indulgente, ne détestait pas cette fadeur. D'autres villes ont pu être visitées en courant; Sandrart ne les nomme pas. Mieux que tout autre, il était en situation de le faire, car lorsque Rubens arriva à Utrecht, Honthorst,

1. Rubens retourna plus tard en Hollande; mais il n'y resta que deux jours. Au point de vue de l'art, ce second voyage ne compte pas.

2. « Rubens, dit de Piles, fut si touché de sa manière en passant à Utreck qu'il luy commanda quelques tableaux que Sandrart eut soin de luy faire tenir. » Dans l'inventaire de 1640, nous retrouvons chez Rubens, sous les nos 291 et 292, deux paysages de Poelenburg.

malade, lui confia le soin d'accompagner l'illustre maître : tous deux voyagèrent de concert pendant quatorze jours, et Sandrart, alors enthousiaste et jeune, a consigné dans son gros livre le souvenir des bonnes choses qui lui furent dites par Rubens sur l'art et sur les artistes. Il ne le quitta qu'à la frontière du Brabant[1]. Mais, je le répète, l'histoire du voyage de Rubens en Hollande n'est malheureusement pas précisée. Il faudra regretter toujours qu'il n'ait point griffonné quelques notes pendant cette excursion ou que ces notes aient été perdues.

De retour à Anvers, Rubens reprend sa correspondance avec ses savants amis; il leur demande les livres nouveaux, il leur fait passer ceux qu'il peut se procurer. Mais ni les joies de l'érudition ni les curiosités de la littérature ne parviennent à distraire sa pensée du mouvement politique et des détails militaires; il enregistre avec soin les allées et venues de la flotte anglaise; il suit avec une passion qui ne se lasse pas les péripéties de l'interminable siège de la Rochelle, et il interroge les événements au point de vue de sa préoccupation constante, qui est la réconciliation de deux royaumes. Il écrit souvent à Gerbier; mais les maîtres au nom desquels il aurait aimé à parler avec décision sont en proie à toutes les incertitudes. Le duc d'Olivarès est hostile; il ne veut pas du raccommodement; la cour de Madrid va même jusqu'à examiner de nouveau le projet d'une descente en Angleterre. Pour se consoler, Rubens affecte de dire que ces perpétuelles menaces du comte-duc ne sont qu'un « tonnerre sans foudre » ; au fond de l'âme, le peintre est mécontent de ses souverains; il éprouve un certain dépit à la pensée qu'une affaire à laquelle il s'est mêlé si ardemment pourrait ne pas aboutir, et il se réfugie dans la sérénité de sa conscience (septembre 1627).

Buckingham et son roi avaient cependant de grands ennuis; humiliés de l'insuccès de leur tentative contre l'île de Ré, ils ne renonçaient pas à l'espoir d'un arrangement avec l'Espagne. L'Infante, de son côté, y songeait toujours. Après s'être munie de l'autorisation de Philippe IV, elle lui envoya, le 3 janvier 1628, Ambroise Spinola, qui avait mission d'exposer verbalement au roi la situation réelle des affaires et de tâcher de vaincre ses hésitations. Cette démarche ne fut pas inutile, car bientôt Spinola put écrire à Rubens que Philippe IV faisait paraître au sujet de la paix des dispositions meilleures.

Six mois se passèrent cependant sans que les intéressés parvinssent à prendre une résolution définitive. Tout le premier semestre de 1628

1. *Academia artis pictoriæ.* Nuremberg, 1683.

fut consacré à d'inutiles échanges de lettres ; les courriers transportèrent des montagnes de papier. Excédé de ces lenteurs, Rubens s'était remis au travail. Ainsi que nous l'avons déjà raconté, il avait commencé les esquisses de l'histoire allégorique de Henri IV, qu'il destinait à la seconde galerie du Luxembourg, et c'est peut-être en vue de cette grande œuvre qu'il embauchait de nouveaux élèves, de nouveaux collaborateurs. On apprend, en effet, par une note du catalogue du musée d'Anvers, que c'est pendant l'exercice 1627-1628 qu'il reçut dans son atelier Guillaume Panneels et Juste van Egmont.

Dans l'histoire, encore si peu connue, des collaborateurs de Rubens, ces deux noms n'ont pas la même importance. Après avoir débuté par la peinture, Panneels devint un graveur à l'eau-forte, et l'on voit partout les images capricieuses et peu fidèles qu'il a faites en s'inspirant des compositions de son maître. Juste van Egmont paraît avoir été un aide plus sérieux ; un des biographes de Rubens, le licencié Michel, assure qu'il est en grande partie l'auteur de la *Cène,* qui, peinte pour l'église Saint-Rombaut, à Malines, est aujourd'hui à Milan au musée Brera. Ce tableau est celui qui a été si bien gravé par Boetius à Bolswert. Ainsi que le dit M. Hymans, la *Cène* ne saurait être comptée parmi les meilleures toiles de Rubens, et cependant je demande la permission de la trouver superbe et, en quelque façon, exceptionnelle. La petite esquisse, colorée, vive et spirituelle, est au musée de l'Ermitage. C'est un véritable bijou. Le tableau de la galerie Bréra est assez différent. La composition est comme resserrée dans un espace trop étroit, les personnages sont les uns sur les autres, et le style en est fort peu héroïque. Descamps, qui a vu la *Cène* à Malines, est véritablement révolté de ces « têtes sans noblesse et sans finesse » ; les apôtres groupés autour de la table sont, en effet, du type le plus vulgaire ; mais Descamps s'égare lorsqu'il ajoute que Rubens peut à peine être reconnu dans ce tableau. Pour moi, je l'y reconnais fort bien. J'y retrouve la préoccupation d'un maître qui a vu Honthorst à Utrecht et qui a traité avec lui la question des effets de nuit et des lumières artificielles. La *Cène* est un nocturne ; toutes les figures y sont éclairées par des torches, et naturellement les ombres sont fortes. Mais l'exécution, rapide et libre, est d'une vaillance extraordinaire. Juste van Egmont est un merveilleux virtuose, si, comme on l'assure, il a travaillé à ce tableau. On peut admettre qu'il en a préparé les dessous et que Rubens y a mis sa main victorieuse. Ajoutons que Juste van Egmont ne resta pas longtemps dans l'atelier d'Anvers. Dès 1633, il était fixé en France[1],

1. En 1633, Juste d'Egmont, peintre du roi, est « marguillier de la nation fla-

et l'on se rappelle qu'en 1648 il fut l'un des « anciens » de l'Académie royale.

Ainsi, pendant que Philippe IV hésitait à se raccommoder avec Charles Ier, Rubens avait repris son pinceau, et aussi son crayon. Ce poète, à qui les grandes inventions étaient faciles, avait encore la patience de composer des frontispices pour les livres que publiait Balthazar Moretus. C'est en 1628 que parut le volume du jésuite Corderius : *Catena sexaginta quinque Græcorum patrum in S. Lucam*. Rubens dessina pour ce livre un titre bizarre où l'on voit la Vérité passant au cou de saint Luc une chaîne composée de médaillons représentant soixante-cinq Pères de l'Église. D'autres ouvrages de l'imprimerie de Moretus sont de la même époque, notamment les *Vitæ patrum*, dont le frontispice est aussi de Rubens. Une lettre du typographe nous apprend que, pour le maître occupé de si grandes affaires, ces petites besognes du crayon étaient le délassement des jours fériés.

Pendant ce temps, les velléités diplomatiques de Rubens demeuraient inutiles. Une sorte de découragement le prit. De nouveau, il songea à un voyage. On sait par une lettre de Peiresc (29 juin 1628) que l'artiste caressait alors le projet d'une excursion en Italie [1]. Volontiers il eût revu le pays qu'il avait aimé dans sa jeunesse et qui lui était toujours cher. Mais ce rêve ne se réalisa pas. Une chose grave venait de se passer à Madrid : Philippe IV avait pris une décision.

Le roi et son ministre, si bien informés qu'ils fussent de la question débattue, ne voulaient pas se prononcer sans voir les pièces. La junte d'État, réunie le 4 juillet chez le duc d'Olivarès, émit la pensée qu'il serait convenable que Rubens, qui, dès le début, avait eu une si grande part dans les négociations, vînt lui-même à Madrid et qu'il apportât toutes les lettres, toutes les notes qui avaient été échangées avec le représentant de Buckingham. Le roi approuva cet avis; dès le surlendemain, il le fit connaître à l'infante Isabelle. L'affaire prenait une tournure qui ne pouvait déplaire à Rubens. Sans doute, il avait parlé d'un voyage en Italie, mais, dans le secret de son cœur, il désirait être appelé en Espagne. Philippe IV lui parut, ce jour-là, le plus raisonnable des monarques. Rubens eut bientôt terminé ses préparatifs. Le 13 août, l'Infante écrit au roi que le maître va partir pour Madrid; mais, le 19, il est encore à Anvers. Avant son départ, il veut rendre service à un confrère. En compagnie de ses élèves Juste van Egmont et Guillaume

mande » dont les réunions avaient lieu à Saint-Germain-des-Prés. *Nouvelles archives*, 1877, p. 159.

1. Eugène Müntz. *Courrier de l'Art*, 29 septembre 1882, p. 466.

Panneels, il délivre un certificat d'honorabilité au peintre Deodat del Mont, qu'il avait connu à Rome. Peu après, — la date n'est pas précisée par les documents, — il se met en route. Conformément aux ordres de Philippe IV, il s'était chargé de tous les papiers relatifs au projet de négociation; mais on a beau être investi d'une mission diplomatique, quand on s'appelle Rubens, on ne peut oublier qu'on est peintre. Il emportait avec lui huit de ses tableaux; il ne lui était pas indifférent de démontrer à l'Espagne que l'ancien émissaire du duc de Mantoue était devenu un très grand maître.

Les lettres que Rubens écrivit à la sérénissime Infante pendant son voyage manquent au dossier. Elles ne sont ni à Bruxelles, ni à Madrid, ni ailleurs, et c'est là une perte irréparable. Sur les choses qu'il fit alors, on n'a plus son témoignage direct. Pour le saisir dans son rôle de diplomate, il faut faire un mouvement tournant. Les pièces conservées dans les archives nous donnent assez exactement de ses nouvelles. C'est à l'aide de ces papiers, patiemment interrogés, que M. Gachard a pu écrire son chapitre sur le séjour de Rubens en Espagne, un des plus intéressants de son livre.

On lui avait prescrit de se hâter. Ainsi qu'il l'a raconté lui-même, dans une lettre rétrospective qu'il adresse le 2 décembre 1628 à son ami Peiresc, l'Infante désirait qu'il manœuvrât avec tant de prudence et de promptitude, qu'il dut traverser Paris sans y voir aucun de ceux qu'il aimait, sans s'aboucher ni avec l'ambassadeur d'Espagne ni avec le résident d'Isabelle. Philippe IV pouvait s'impatienter; les conversations étaient dangereuses. Rubens courait ardemment vers la frontière espagnole.

Mais les artistes ont des curiosités invincibles. Rubens aimait les spectacles. Si rapide que fût sa course, il ne put résister au désir de se détourner de son chemin pour voir en passant le siège de la Rochelle, la grande aventure dont il avait de loin suivi toutes les phases. Il l'avoue à son correspondant. *Io vidi, distogliendo un poco il cammino, l'assedio della Rochella, che mi parve un spettaculo degno d'ogni ammirazione.* Les choses militaires l'intéressaient. Et qui sait si, lorsqu'il allait contempler les travaux des assiégeants, Rubens agissait en simple curieux? Cette seconde quinzaine du mois d'août 1628 était dramatique : l'artiste voulait vraisemblablement avoir des nouvelles, s'informer des faits et gestes de Buckingham. Une tragédie était dans l'air. Le 25 août, le duc s'embarquait à Portsmouth et allait se diriger vers la Rochelle lorsque Felton l'assassina. Nous ignorons quel jour Rubens apprit la mort de Buckingham : mais il ne lui était pas permis de s'attarder, et,

en toute hâte, il reprit la poste. On peut fixer approximativement au 10 septembre la date de son arrivée à Madrid.

Rubens avait déjà vu l'Espagne. Il y était venu en 1603, alors que, jeune serviteur du duc de Mantoue, il présentait à Philippe III les peintures, les étoffes et le carrocino que lui envoyait Gonzague. Mais combien la situation nouvelle était différente! Il arrivait, non comme un débutant dans la vie et dans l'art, mais comme un maître illuminé par la gloire et officiellement investi d'une mission grave. Dès les premières heures de son séjour à Madrid, tout le monde parlait de lui : les représentants des autres puissances comprirent qu'il ne venait pas sans dessein. Quand ils surent qu'il avait eu d'intimes entretiens avec Olivarès, le nonce du pape et l'ambassadeur de Venise devinèrent que Rubens ajoutait à sa qualité de peintre un rôle politique. Leurs soupçons se changèrent en certitude lorsque, le 20 septembre, ils virent arriver à Madrid Endymion Porter, l'homme de Charles Ier. Les intérêts de l'Angleterre et de l'Espagne étaient évidemment en jeu.

La junte, convoquée par Olivarès, reçut le 28 septembre communication de l'état de l'affaire. Elle fit appeler Rubens, elle l'écouta, et elle trouva bon que les négociations fussent continuées.

Mais les conférences traînant en longueur, Rubens eut le temps de reprendre son pinceau. Philippe IV l'avait reçu de façon très affable. C'était un roi qui aimait la peinture. Il fit disposer au palais un atelier pour le Flamand et il prenait plaisir à le voir au travail. Dans sa lettre du 2 décembre 1628, dont nous avons déjà cité plus d'un extrait, Rubens raconte que le roi le vient visiter *quasi ogni giorno* : il ajoute qu'il a déjà fait un portrait équestre de Philippe IV et que tous les membres de la famille royale ont posé devant lui. Le roi s'était d'ailleurs empressé d'acquérir les huit tableaux que Rubens avait apportés. Il ne les paya pas vite, il est vrai, mais l'intention n'en était pas moins louable. Rubens savait la pénurie des princes et ces clients de haute volée lui avaient appris l'art d'attendre.

Il est presque certain qu'après avoir fait le portrait de Philippe IV, le maître peignit celui de la reine. Il faut en effet dater de son séjour à Madrid le tableau du Musée du Louvre où Élisabeth de France est représentée somptueusement vêtue et assise sur un grand fauteuil de velours rouge. Au moment où Rubens était en Espagne, la fille de Henri IV et de Marie de Médicis avait vingt-six ans, et c'est à peu près l'âge qu'elle paraît avoir dans l'exemplaire du Louvre. Ce n'est pas là assurément le plus beau portrait de Rubens, mais c'est un de ceux qui caractérisent le mieux la manière, un peu mondaine et superficielle, dont il entendait

l'art vénérable de la portraiture. Fromentin, dans *les Maîtres d'autrefois*, a traité cette grave question et il a dit, peut-être avec quelque sévérité, que Rubens portraitiste ne lui inspire qu'une confiance restreinte. Parmi les iconographes passionnés, plusieurs sont de son avis. Rubens est bien loin des périodes candides où les peintres respectent absolument la personnalité du modèle et nous la livrent tout entière. Il est un peu distrait dans l'effigie historique, il n'y regarde pas d'assez près, il n'a pas pour la nature individuelle tous les égards qui lui sont dus. Avouons-le, le portrait d'Élisabeth de France n'est qu'à demi ressemblant : il est difficile d'y reconnaître la fille de Henri IV : l'artiste, curieux de plaire, a corrigé ce nez bourbonien qui était la caractéristique du visage du vert-galant. On est presque tenté de douter de l'exactitude de la dénomination. Mais la jeune femme a sur la tête une petite couronne, et c'est bien la reine d'Espagne, la seule que Rubens ait pu connaître pendant son second voyage, puisqu'elle fut l'épouse de Philippe IV de 1615 à 1644.

Toutefois, si le portrait d'Élisabeth n'est pas éloquent au point de vue de la ressemblance, il doit compter dans l'œuvre de Rubens, parce qu'il est d'une délicatesse achevée, et que là du moins le maître n'a été aidé par personne. La reine porte une robe verte et sa main pendante tient un bouquet composé de lis, de jasmins et de roses. Cette main pâle, où l'on voit courir sous la peau la liqueur vermeille d'un sang subtil, s'enlève sur le satin de la jupe avec une finesse inexprimable. C'est une fleur de coloration et de lumière, un nouvel et merveilleux exemple du modelé sans ombre. On n'a peut-être jamais attribué à ce portrait la valeur d'art qui le distingue. C'est un Rubens appliqué et de la plus rare transparence.

Pendant son séjour à Madrid, le peintre flamand eut la satisfaction de pouvoir étudier à son aise les œuvres d'un maître qui, aux jours de sa jeunesse, l'avait singulièrement intéressé en Italie. Le palais du roi était plein de tableaux de Titien. Ces peintures, justement fameuses, étaient celles que le prince de l'école vénitienne avait faites pour Charles-Quint et pour Philippe II, et elles brillent parmi ses plus nobles créations. En s'arrêtant charmé devant ces toiles que revêt un ton d'ambre et d'or fondu, Rubens refit mentalement le voyage d'Italie ; il lui sembla revoir Venise, et, cette fois, avec des yeux qui avaient tout à fait oublié les noirceurs de Caravage. Entraîné par les séductions de la couleur, le grand maître redevint écolier : à cinquante ans, et lorsqu'il avait déjà produit tant de chefs-d'œuvre, il reprit, comme au temps de Mantoue, le pinceau du copiste. Il existe à Madrid et ailleurs un certain nombre de Titien copiés ou interprétés par Rubens, car on voit par plusieurs de ces

peintures, — il suffira de citer l'*Adam et Ève* du musée du Prado, — que l'Anversois ne fut jamais un traducteur bien fidèle de l'élégance italienne. Qui osera dire cependant que ce travail ne lui ait pas été profitable? A tout âge on peut apprendre, et c'est même pour cela que les passionnés trouvent la vie un peu courte. En copiant les Titien de Philippe IV, le peintre d'Anvers ne croyait pas perdre son temps.

Mais ce n'est pas seulement avec les morts illustres que Rubens eut d'utiles entretiens. Dès les premiers jours de son arrivée à Madrid, il s'était trouvé en présence d'un jeune homme de fière mine, qui, attaché au service du roi, fut mis à la disposition du peintre flamand avec mission de l'accompagner et de lui montrer les curiosités de la Cour. Ce cavalier avait le droit de dire son sentiment sur les questions d'art : c'était Velazquez.

Faut-il croire, comme Pacheco le raconte, qu'avant de se rencontrer à Madrid les deux maîtres avaient déjà échangé quelques lettres? Un beau-père peut savoir la biographie de son gendre, et, si la correspondance dont nous parle Pacheco n'est pas certaine, elle reste possible. Quoi qu'il en soit, les relations entre le Flamand et l'Espagnol furent, dès le premier jour, étroites et cordiales. Velazquez avait alors vingt-neuf ans : depuis 1623, il était peintre ordinaire de Philippe IV, et bien qu'il n'eût encore produit aucune de ses œuvres typiques, il avait déjà commencé cette série de portraits où le roi est représenté d'une manière si fidèle. Velazquez, qui ne vit l'Italie que l'année suivante, peignait alors les tableaux réalistes de sa première manière, et il n'est pas besoin de dire avec quelle curiosité passionnée et déférente il écouta le grand Rubens parlant de l'assouplissement du pinceau et du charme fleuri des carnations lumineuses.

Pacheco nous apprend que les deux peintres visitèrent ensemble le monastère de l'Escorial et le palais du roi. Il est éternellement fâcheux qu'aucun secrétaire n'ait dressé le procès-verbal de leurs conversations devant les œuvres de Titien. On assure, et le fait est des plus vraisemblables, que c'est Rubens qui conseilla à Velazquez d'aller voir l'Italie et particulièrement Venise. Il est certain que, dès l'année suivante (10 août 1629), Velazquez, se rappelant les recommandations du maître, s'embarquait à Barcelone et commençait le beau voyage qui devait avoir pour résultat son affranchissement définitif[1].

Velazquez n'eut pas seulement le plaisir d'entendre parler Rubens,

1. Sur les relations des deux artistes, voir le *Rubens diplomatico espanol* de M. Cruzada Villaamil (1874), et le 4e article de M. Paul Lefort sur Velazquez. *Gazette*, 2e période, t. XXI, p. 122.

il eut aussi une joie très instructive, celle de le voir peindre. Quoique bien des points soient restés obscurs sur les œuvres qu'entreprit alors le maître flamand, il semble prouvé que, pendant son séjour à Madrid, — huit mois environ, — il travailla avec une ardeur fiévreuse. L'auteur du *Rubens diplomatico espanol*, M. Cruzada Villaamil, évalue à quarante le nombre de tableaux — originaux ou copies — qu'il peignit durant cette courte période. L'écrivain calcule que sept jours en moyenne lui suffisaient pour venir à bout d'une toile, et il s'étonne de cette rapidité vertigineuse, *cosa verdaderamente pasmosa*, écrit-il avec raison.

Sur les travaux de Rubens à Madrid, il faut renvoyer le lecteur au livre de M. Villaamil, et à Pacheco dont il a si bien utilisé les informations. On sent que la question présente un intérêt réel; car, dans son voyage en Espagne, Rubens n'avait amené avec lui aucun collaborateur; les tableaux exécutés de septembre 1628 à avril 1629 sont donc entièrement de sa main. Mais il se produit ici une difficulté sérieuse : d'une part, parmi les quarante peintures de cette heure très brillante, plusieurs ont été incendiées ou vendues; et, d'autre part, il serait imprudent de croire que tous les Rubens conservés aujourd'hui au musée du Prado aient été faits pendant le séjour du maître à Madrid. Quelques-uns, et des plus importants, avaient été expédiés en Espagne avant 1628; bien d'autres n'y sont arrivés qu'à une date postérieure. Pour beaucoup de compositions, la chronologie reste donc douteuse. Nous ne pouvons, lorsque nous nous promenons au musée de Madrid, dater exactement ni le *Jardin d'amour*, cette merveille, ni la *Danse de paysans* ou la *Ronda*, qui, dans l'ardeur de son mouvement circulaire, dans le lyrisme endiablé de son rythme, est comme une autre *Kermesse*. Pour les portraits, plusieurs sont égarés ou même à jamais perdus. D'après Pacheco, il faudrait retrouver cinq effigies de Philippe IV, y compris le portrait équestre dont nous avons déjà parlé. Enfin c'est à Madrid que Rubens, qui entretenait fréquemment Olivarès et qui, en vue des résultats espérés, était attentif à lui complaire, a fait le portrait du comte-duc. Pour ce personnage, Van Hasselt ne mentionne qu'une grisaille. En 1840, elle était chez le duc de Hamilton et elle a servi de type à l'estampe de Paul Pontius.

Philippe IV était depuis longtemps informé de l'habileté des tapissiers flamands. Il demanda à Rubens les cartons d'une tenture qui, consacrée à la glorification allégorique de l'Église, devait être donnée à Olivarès pour décorer le couvent des Carmélites déchaussées de la petite ville de Loeches, près de Madrid. Mariette et beaucoup d'autres ont parlé de ces modèles, dont sept ont été gravés par Lauwers, Schelte à Bolswert et Adrien Lommelin. Mais, sur cette œuvre importante, les renseignements

sont bien confus. J'imagine que, durant son séjour en Espagne, Rubens a dû se borner à peindre les esquisses : c'est seulement dans l'atelier d'Anvers que ces esquisses ont été agrandies et sont devenues de vastes tableaux. Nous en avons deux au Louvre, le *Triomphe de la Religion* et le *Prophète Élie dans le désert*. La recherche de l'effet décoratif y est visible, mais, pour les humbles mortels, ces figures colossales ont quelque chose d'accablant. Ces compositions, où ne manque pas la redondance, font meilleur effet en tapisserie qu'en peinture. On a pu voir à Anvers, lors de l'exposition organisée à propos du centenaire de Rubens, un bel exemplaire du *Triomphe de la Religion*. Cette pièce porte, avec la marque de la fabrique de Bruxelles, le nom du tapissier Jan François van den Hecke.

Pendant que Rubens faisait de la peinture à Madrid, au grand plaisir de Philippe IV, qui aimait à le voir travailler, Louis XIII en avait fini avec la Rochelle. Le jour de la Toussaint, Richelieu disait la messe dans le temple transformé en cathédrale. Le siège terminé, le cardinal allait devenir inquiétant. L'Espagne et l'Angleterre comprirent la nécessité d'une entente. La situation morale de la cour de Madrid se trouve très finement exprimée dans l'extrait d'une dépêche que l'ambassadeur de Venise écrivait quelque temps après : Ici, mandait-il au doge, « *il desiderio della pace... si accresce a misura del timore dell'armi francesi.* » Sous l'influence des faits extérieurs, les propositions si longtemps flottantes se précisèrent au mois de mars 1629. Charles Ier se montrait disposé à envoyer un ambassadeur à Madrid si Philippe IV, acceptant cette procédure, consentait à accréditer auprès de la cour de Londres un émissaire revêtu du même mandat. Le roi d'Espagne ne pouvait plus refuser. Son choix, suggéré d'ailleurs par Olivarès, se porta sur l'homme qui, bien que n'étant pas diplomate de naissance, connaissait le mieux la question à débattre. Rubens fut désigné.

Le 27 avril, Philippe IV donna deux signatures importantes. Il notifia à l'Infante la décision qu'il avait prise, et, en même temps, il nomma Rubens secrétaire du Conseil privé des Pays-Bas. Le despotisme des traditions voulait qu'il en fût ainsi. Un peintre, même très grand, n'étant pas un personnage d'assez riche étoffe, il était bon que l'artiste se présentât à Londres investi d'un titre brillant. Le comte-duc lui remit en outre une instruction détaillée qui devait lui servir de règle de conduite. Le 29 avril, Rubens fit ses adieux à Velazquez, qu'il ne devait plus revoir, et il quitta Madrid où il laissait, avec des œuvres lumineuses, la bonne renommée d'un homme habile aux affaires et correct dans les choses de l'étiquette.

Rubens traversa la France avec une rapidité telle qu'il ne s'arrêta qu'un jour à Paris. Le 13 mai au matin, il arrivait à Bruxelles : sans tarder, il vit la sérénissime Infante : il reçut de sa souveraine un complément de recommandations et de dépêches, et, après avoir renouvelé son équipage un peu compromis par la poussière des chemins, il alla avec son beau-frère Henri Brant attendre à Dunkerque un navire anglais qui devait le transporter en Angleterre. Le 5 juin 1629, Rubens arrivait à Londres.

PAUL MANTZ.

(La suite prochainement.)



LE SALON DE 1884

(TROISIÈME ARTICLE[1])

XIII.



Par le beau soleil d'été qui nous est revenu, le désir m'a pris d'aller me promener à la campagne et, sans remettre, j'y suis allé. L'ardente et riante journée que nous avons eue! Quelques nuées flottantes pavoisaient, frangeaient ou pommelaient de fluide argent le bleu tendre du ciel. Les lointains, humectés d'une transparente vapeur, offraient aux caresses de la lumière leurs lignes adoucies, leurs masses simplifiées, d'où se détachait, çà et là, au milieu des futaies et des cultures indistinctes, un mur blanc, un toit rouge, la pointe d'un clocher, le tuyau d'une usine, une forme tranchée, une valeur vigoureuse, un point brillant et réverbérant. Sur le chemin, d'un gris jaunâtre, nous projetions, en passant, de longues silhouettes presque bleues et, quand nous foulions l'herbe fraîche et

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIX, p. 377 et 465.

veloutée, le vert miroitant s'ombrait, à nos pieds, de traînées couleur d'émeraude. Où il y avait des arbres, les rayons venaient danser à terre, pêle-mêle avec l'ombre entrelacée des feuilles frémissantes au vent. Où il n'y avait point d'arbres, le rayonnement solaire s'étalait et pénétrait les intimes replis du sol. A chaque pas le spectacle changeait. Au bord d'un champ de blé, ondulant comme une mer, de grands buissons enchevêtrés escaladaient un petit coteau raviné qui avait l'air d'une falaise. La route tournait gaiement entre le velours d'un champ de trèfles et le satin plus clair d'une prairie brodée de pâquerettes blanches et roses et de pissenlits jaunes. Puis tout d'un coup, par delà le remblai du chemin de fer, dans le cadre arrondi d'une arche de viaduc, un tremblant rideau de peupliers nous apparaissait. Une rivière s'endormait, plus loin, au mobile abri d'une voûte de branchages qui se miraient, en frissonnant, dans les eaux immobiles. C'était encore un joli village, inondé de lumière, entrevu sur la hauteur à travers l'éclaircie des verdures.

Et point de bruit pour nous déranger ; rien que le piaillement des oiseaux, le susurrement des insectes et, par moments, le coup de sifflet prolongé d'une locomotive et le mélancolique roulement d'un train. Je regardais de tous mes yeux ; je ne pouvais me lasser d'admirer la diversité des aspects, la richesse des tons, la délicatesse de leurs rapports. Au soir tombant, le soleil a donné à la terre une splendide fête. Son globe éblouissant, se rapprochant peu à peu de l'horizon, s'est pris à irradier comme le bouquet d'un feu d'artifice : un poudroiement d'étincelles a noyé l'espace, une immense auréole est descendue du ciel sur les choses, et je ne sais quel mystère formidable a paru s'accomplir. Mais, pendant que l'astre s'enfonçait, emportant avec soi sa poudroyante magie, le disque de la lune émergeait, tout rosé, des nuages striés de carmin et de soufre. Bientôt l'azur s'assombrissait en sa prodigieuse étendue ; on ne voyait plus ici-bas que formes indécises et les millions d'yeux des étoiles s'ouvraient sur nous tous à la fois.

Les prunelles échauffées de ces indicibles merveilles, je rentre, ce matin, au palais de l'Industrie. Combien les toiles sont rares où je ressaisis quelque chose de mes impressions de nature ! Les effets de soleil abondent, mais la plupart sont trop unis et trop blancs. Par excès de raffinement, on n'ose plus attaquer les vigueurs. On traduit l'éblouissement par une décoloration uniforme des objets et une telle abréviation des plans que la perspective en devient conventionnelle. L'harmonie se substitue à la couleur : or vous remarquerez que l'harmonie, séparée de la vérité des tons, est exactement à la vérité de l'ambiance ce que le pasteur convenu est au paysan vrai.

Un fait curieux, c'est que cette tendance à décolorer est dûe, en grande partie, à l'influence des impressionnistes, lesquels ont abusé d'une observation juste : à savoir, que l'extrême intensité de la lumière, en plein soleil, multiplie les reflets, apaise les tons vifs en les graduant et mate les reliefs. De ces atténuations à une quasi monochromie il y a pourtant une belle distance; mais l'horreur du bitume d'il y a trente ans pousse à la franchir. Plusieurs, en même temps, se sont pris à étudier la palette de M. Puvis de Chavannes, et ceux-là sont arrivés à la dilution des tons. Par suite, si nous ne voyons plus guère de toiles roussies, nous en voyons quantité de blafardes et de délavées. Il y aurait là un danger si l'on n'y prenait garde, car la peinture d'aujourd'hui se démoderait aussi bien par l'abus des gris et des blancs que la peinture d'hier s'est usée par l'abus des roux. La nature a beau être claire, elle ne cesse jamais d'être énergique, et l'irradiation la plus aveuglante du ciel ne détruit pas les modelés. Encore un coup, n'allons pas chercher l'harmonie dans la chlorose. On ne décolore et l'on ne généralise les effets que par impuissance d'en rendre l'immédiate vigueur.

XIV.

L'estime que je fais de la nouvelle école française ne me permet pas d'être indulgent à ses excès plus qu'à ses faiblesses. On a tenté de lui persuader qu'il y avait un moyen terme entre la tradition et l'observation, et elle a presque souffert qu'on transfigurât l'homme de la glèbe en pâtre d'opéra. Par un oubli analogue de ses principes, elle se laisse aller quelquefois à la séduction des tons affadis. Ce sont là ses faiblesses. Mais, d'un autre côté, ayant conquis le droit de présenter les scènes modernes à sa fantaisie, sous les angles les plus imprévus, il n'est pas rare qu'elle mésuse de sa liberté, — et c'est ici un excès à combattre.

Autant les hardiesses motivées nous paraissent louables, autant nous sont en horreur les singularités qui n'ont pas la qualité de l'expression pour but. Jadis toute composition déplaisait qui n'était pas ramassée sur elle-même, au centre de la toile : rien de plus absurde, et l'on a bien fait d'en finir avec ce préjugé. Voilà, cependant, que les enfants perdus du *modernisme* n'admettent plus, aujourd'hui, pour dignes d'eux, que les compositions excentrées, brisées, divisées, paradoxales, offrant aux yeux, sans aucune raison valable, des personnages ou des animaux coupés par la bordure d'or. Cette manie devient aussi ridicule que la contraire et non moins exaspérante.

Résumons, en quelques mots, l'histoire et la morale d'un si étrange parti pris. Un artiste de haut rang, observateur d'une acuïté merveilleuse, dessinateur de premier ordre, curieux à l'extrême des détails intimes, significatifs et communément dédaignés de la vie moderne, armé, par surcroît, d'un esprit tranchant, subtil et personnel, un de ces rares hommes, enfin, d'une modestie hautaine, dont les recherches et les déductions conscientes impriment caractère et forcent les plus réactionnaires à réfléchir, — M. Degas, pour tout dire, — a été conduit par la nature même de ses visées à recourir à des agencements tout particuliers.

Se plaisant à analyser successivement différentes catégories de personnages, il a procédé non par tableaux, mais par séries d'études, fixant des types, révélant des habitudes de corps, des allures, des préoccupations, des influences spéciales à un milieu. Nul n'a mieux rendu, par exemple, l'individualité des petites blanchisseuses parisiennes, leurs physionomies patientes, nuancées de sentiment féminin et d'ironie populaire, la monotonie de leur travail sur place, leurs façons soigneuses, leurs mains alourdies par le long exercice du fer à repasser. Il a caractérisé, avec une précision peut-être supérieure encore, les mille manières d'être des danseuses, ces filles du peuple, vulgaires souvent et sans grâce, à qui la religion du rythme communique peu à peu la grâce, plus charmante que la beauté. Je ne parle pas de ses échappées nombreuses du côté des courses, des cafés-concerts, des tribunaux et des théâtres. En thèse générale, on peut avancer que M. Degas n'a rien recueilli sur son chemin dont il n'ait tiré un parti original, et qu'il n'a pas traité un seul sujet sans y concentrer une quintessence de réalité.

Mais j'arrive justement où je voulais venir. Cette nécessité de marquer nettement ses intentions a obligé l'artiste à les souligner par des dispositions très frappantes. Ainsi, désireux de montrer le jeu si divers et les formes si variées des jambes et des pieds des ballerines, il a imaginé une fois de ne nous laisser apercevoir, dans son cadre, que le bas de la scène et le haut de l'orchestre, c'est-à-dire des manches de contrebasses, des crânes de musiciens et des jambes de danseuses en branle. La composition, tronquée de la sorte, l'a été délibérément et pour un but défini; elle attire l'attention sur le point précis où le peintre souhaitait la voir. Une autre fois, traduisant un de ces multiples aspects si changeants et inattendus des courses, il a représenté un cheval comme tranché par un poteau. Dans un spectacle de la rue, il donnera une importance de premier plan à un réverbère et il rejettera impitoyablement hors de sa toile tout ce qui n'ajoute rien à la portée de son œuvre. Mais toujours, je le répète, ces agencements singuliers sont subordonnés à une observation

originale, à un trait piquant qu'il tient à mettre en saillie. Ceux qui ne découvrent chez M. Degas que des bizarreries ont la vue courte. Ces bizarreries sont le fait d'un homme qui ne prend plaisir à fixer que ce qui est neuf, et qui ne s'adresse pas au vulgaire. Il n'est pas impossible que les anciens albums japonais, si riches de vivants chefs-d'œuvre et si suggestifs, lui aient ouvert les yeux. Mais, en tout cas, il a inauguré les coupes les plus favorables à l'expression de ses idées et, comme tout artiste qui s'appartient, il a fait de plein droit ce qu'il a voulu.

Le malheur est qu'une multitude d'imitateurs se sont abattus sur lui et vivent de ses expériences mises à la portée des bourgeois. Ce n'est que demi-mal lorsqu'ils n'emploient pas ses procédés tout à fait à contre-sens, mais, les trois quarts du temps, ils reproduisent ses pratiques de composition par pure manie, et font une convention de ce qui est pour lui un simple moyen de rendre sa pensée. C'est ainsi que les pasticheurs et autres vulgarisateurs des trouvailles d'autrui finissent par corrompre ce qu'ils ont touché de meilleur.

Certes, on ne doit pas condamner *à priori* les personnages et les objets coupés par le cadre. Des artistes ingénieux savent, quand il y a lieu, recourir à de pareilles ressources sans abdiquer leur personnalité et sans sacrifier à l'excentricité inutile. Manet, M. de Nittis, M. Raffaelli, et d'autres que je pourrais nommer, l'ont prouvé souvent et de maintes façons. Si votre sujet comporte donc une disposition tronquée, si telle ou telle apparente singularité implique un sens, n'hésitez pas à peindre à votre guise. N'avons-nous pas loué, en ce Salon même, la mise en scène si caractéristique du portrait de général de M. de Lalaing, précédé et suivi, en somme, de moitiés de lanciers et de moitiés de chevaux? Redoutez seulement de voir par les yeux et à travers les tableaux des chercheurs.

Parfois on croit tirer de soi et l'on ne fait que se souvenir. C'est le cas de presque tous ceux qui usent couramment des formules. La réalité avait révélé des aspects nouveaux à des maîtres : les écoliers appliquent vaille que vaille et déconsidèrent injustement les découvertes de ces observateurs. Ne nous lassons pas de faire toucher du doigt l'iniquité et le ridicule. La règle est celle-ci : l'artiste se met à l'aise devant la nature, et tout ce qui ne sert pas sa pensée intime la dessert. Il n'y a pas de bizarrerie louable qui n'exprime rien. Le bizarre pour le bizarre est oiseux; l'emploi répété des formules connues, vieilles ou neuves, est insupportable.

XV.



Un double escalier de bois permet de descendre directement des salles du premier étage, où sont les tableaux, au jardin couvert de la sculpture, qui occupe tout le centre du palais de l'Industrie. De la plate-forme de cet escalier, le coup d'œil est assez curieux pour que l'on s'arrête. La nef, spacieuse et très haute, entourée d'une galerie circulaire soutenue par de grêles colonnes de fonte, est aménagée comme une serre. Un beau massif rond de plantes à grands feuillages en forme le milieu et, tout le long des allées droites, sablées de sable jaune, bordées d'étroites pelouses rectangulaires et de verdures disposées au cordeau, s'alignent les bustes, sur des socles et les statues sur des piédestaux. Dans l'entrecroisement des allées, on a érigé les figures monumentales et les groupes, afin qu'on en puisse faire le tour aisément. Un jour cru tombe du cintre vitré, mais, à l'heure où le soleil décline, il n'est pas rare que les rayons, traversant les verrières polychromes qui garnissent les baies latérales, au-dessous du toit, aux deux extrémités du vaisseau, viennent colorer les marbres et les plâtres d'étranges lueurs violettes, vertes, opalines ou roses. L'aspect d'ensemble est monotone et dur. Le jaune du sable, le vert métallique des feuilles, le blanc froid des statues, le marron vulgaire des toiles de tenture dont le pourtour est tapissé, s'accordent mal au regard. C'est le triomphe de la géométrie rectiligne et du ton banal. Mais qui ne s'intéresserait, en revanche, au grouillement des spectateurs qui circulent, se mêlent, se succèdent sur les bancs assiégés, ou stationnent au pied des œuvres à succès? Le vendredi, jour consacré par la mode, les toilettes claires rompent gaiement l'uniformité du décor. Le dimanche, jour populaire, la foule est incroyable. Les galeries circulaires sont noires de visiteurs au repos, accoudés à la balustrade, la tête baissée vers le jardin. Impossible d'approcher du buffet, sous l'horloge, envahi dès la matinée. Le brouhaha va de pair avec la cohue. On se coudoie dans les salles, on

se piétine sur les marches de l'escalier, et l'on arrive à la sculpture en répétant ces mots, lus dans tous les journaux du boulevard : « Les peintres sont faibles, cette année. Heureusement que notre sculpture est la plus forte du monde. » Il est entendu que notre statuaire ne laisse rien à désirer; le public du vendredi le proclame; le public du dimanche en est convaincu et l'on admire tout de confiance.

Eh bien! je le dirai comme je le pense, voilà un jugement d'une singulière exagération. Nous avons des sculpteurs habiles, plus nombreux sans conteste, et plus brillants que leurs émules des autres pays, mais ne nous en tenons pas aux surfaces. On citera quelques très belles œuvres écloses en ces dernières années : la *Jeanne d'Arc* de M. Emmanuel Fremiet, dressée place des Pyramides; le *Gloria Victis* de M. Antonin Mercié, au square Montholon; la *Jeunesse apportant une palme au monument d'Henri Regnault*, de M. Chapu, à l'École des beaux-arts; le *Saint Vincent de Paul* de M. Falguière, au Panthéon; le *Saint Jean le Précurseur* de M. Rodin, au musée du Luxembourg; le bas-relief *Mirabeau répondant à M. de Dreux-Brézé* de M. Dalou, destiné à la Chambre des députés; les bustes de Mgr Darboy, d'Ingres et de Buloz, sculptés par M. Guillaume... Peu importe! Je défie qu'on nous montre quelque suite dans les pensées de l'école, prise en sa masse, et quelque unité dans les tendances. La division est extrême et l'indécision pire encore. L'un se souvient vaguement de Phidias, l'autre de Donatello ou de Michel-Ange. Celui-ci estime que le nu est seul digne de la sculpture; celui-là pense qu'on doit s'attaquer au costume moderne; cet autre cherche des sujets littéraires et qui puissent piquer la curiosité. Voyez des nymphes à droite; voyez des paysannes à gauche. Les nymphes ne sont plus tout à fait classiques, les paysannes ne sont pas encore vraies. Où va-t-on et que poursuit-on? On poursuit la vérité, mais on ne sait à quelle forme de vérité la statuaire est propre. On va au réel, mais on se demande dans quelle mesure le marbre et le bronze peuvent s'accommoder des scènes de notre vie. Le moyen âge sculptait dans les cathédrales, les châteaux, les abbayes et même les maisons des épisodes civils, religieux ou militaires, les travaux de chaque métier, jusqu'à l'existence de tous les jours. On aspire à reconquérir cette liberté, et, d'instinct, on s'apprête à revenir à l'usage du bas-relief, genre convenable, par excellence, à l'interprétation des groupes de figures vêtues et en action. Mais, d'autre part, on n'est pas secondé par les architectes, et c'est un fait que la statuaire se développe d'autant plus heureusement qu'elle entre plus en concours avec l'architecture.

L'architecte du XIVe siècle faisait toujours une large place au sculpteur dans tous les édifices qu'il élevait; celui du XIXe fait à peine une place à

l'ornemaniste. La sculpture demande trop de temps et coûte trop d'argent pour être communément employée dans les constructions économiques et improvisées réclamées par la vanité des parvenus. L'ornemaniste et le mouleur prêtent, en deux tours de main, aux façades et aux intérieurs des apparences de luxe : l'effet est produit grossièrement, cela suffit. Que s'il se bâtit un monument public comme l'Opéra ou l'Hôtel de Ville, voilà tous nos sculpteurs qui se placent à des points de vue différents et opposés. Ayant grandi en dehors de l'architecture, ils ont délaissé le grand pour le joli, l'humain pour l'anecdotique, et voyez-les tous déconcertés lorsqu'il s'agit de faire œuvre qui compte. L'un s'inquiète de faire saillir des idées ; le second s'épuise à balancer des lignes ; le troisième multiplie les trous et les bosses pour se ménager des lumières et des ombres pittoresques ; cet autre pastiche amoureusement la Renaissance italienne ; ce dernier se risque timidement à modeler une figure d'à présent, mais rarement il la fait comme il la voit. Par surcroît, lorsque les villes leur font une commande, il n'est presque jamais question que d'une fade allégorie : le Commerce, l'Industrie, l'Agriculture, le Drame, la Comédie et la Musique. Leur savoir est indubitable, leur dextérité supérieure, leur bonne volonté évidente. Et qu'ils sont loin, malgré tout cela, d'imprimer à leurs ouvrages un caractère décidé et de marcher résolument vers un but!

L'élément capital de la statuaire a été et sera en tout temps le nu. Le sculpteur, tenu par les trois dimensions de la matière, communique des impressions essentiellement synthétiques. Or le nu est ce qu'il y a au monde de plus purement plastique, partant de plus sculptural. Je ne m'étonne pas et surtout je n'ai nul ennui de rencontrer, au Salon, une légion de figures nues, mais je ne puis me tenir de mauvaise humeur quand je m'aperçois que la plupart de ces figures n'ont aucun sens. L'artiste ne s'est pas mis en souci de fixer un type, nue vie précise : il a modelé sans savoir pourquoi un corps nu d'homme ou de femme, et cette forme humaine, dépourvue de personnalité, n'a rien d'humain. Je n'ai cure de la portée plus ou moins littéraire de ce qu'on appelle un sujet, mais je veux au moins de l'humanité pour me remuer ou me réjouir. Foin du romantisme et de l'académisme! Nos sculpteurs nous donnent-ils de quoi nous attacher? Leurs œuvres exposées vont répondre.

XVI.

Une des œuvres les plus prônées des connaisseurs est la *Nymphe chasseresse* de M. Falguière. Comment se présente cette figure? Debout sur le pied gauche, la jambe droite en l'air à une hauteur démesurée,

dans un mouvement qui rappelle beaucoup celui du *Mercure* de Jean de Bologne, et faisant le geste de tirer de l'arc. Tout le monde conviendra, j'imagine, que cette pose est purement et simplement une pose d'atelier. Seulement M. Falguière, qui aime passionnément la vie et la chair, ayant choisi une attitude de tradition, n'en a pas moins tâché de faire vivre son modèle. Il en résulte, ainsi que dans sa *Diane* exposée il y a deux ans, une contradiction manifeste entre la donnée classique de la statue et l'exécution sensuelle au premier chef. Nous avons devant nous, en somme, une vraie femme, une femme du siècle, qui n'ose paraître ce qu'elle est et qui joue à la déesse. Ce flagrant illogisme a, pour moi, quelque chose d'irritant. J'aimerais cette chasseresse si elle courait au lieu de voler, si elle avait l'allure que comporte sa chair, si elle faisait un geste en accord avec sa physionomie gamine et parisienne. Malheureusement, elle est vouée pour l'éternité à n'être ni nymphe ni femme. En outre, je suis porté à reprocher à l'artiste sa manière de modeler très sommairement, pour dissimuler ensuite ses excessives simplifications au moyen de boulettes de terre écrasées contrefaisant l'épiderme. Tous ses élèves ont adopté cette pratique impressionniste plus séduisante que sérieuse. Le bronze à cire perdue conserve bien à la figure cette qualité de morbidesse, mais que l'on veuille copier le modèle en marbre, on se rend compte immédiatement des graves inconvénients de cette facture en trompe-l'œil. En effet, le praticien ne pouvant travailler son bloc en imitation des boulettes et n'ayant point de petits plans où se retrouver, se voit contraint de tout unifier en ratissant à outrance. De là, entre parenthèse, la déplorable rondeur de la plupart des statues de marbre d'aujourd'hui.

M. Delaplanche nous offre une *Aurore* et une *Sécurité*. Laissons de côté cette dernière allégorie de l'ordre le plus commun : une femme armée et cuirassée veillant sur le sommeil d'un enfant. Cela rentre dans le goût des commandes ordinaires de l'État et des villes. Pour l'*Aurore* qui se dresse sur mon chemin, taillée dans le marbre blanc, j'ai besoin de recourir au catalogue officiel de l'exposition pour savoir ce qu'elle est au juste. Une femme forte, plantureuse, aux hanches développées, soulève de ses deux bras, académiquement relevés, une draperie lourde, symbole de la nuit. Elle pourrait aussi bien représenter la Résurrection que l'Aube, si tant est qu'elle ne la représentât beaucoup mieux. Debout sur sa jambe droite, elle replie son genou gauche, mouvement que l'on retrouve dans un nombre incalculable de statues anciennes et modernes. Au total, je veux bien que l'on me présente une Aurore puissante et qui promette un beau jour, mais je me refuse à reconnaître le naissant matin dans cette figure de femme d'une beauté si molle et si mûre.



Fantin-Latour pinx Héliog. Dujardin.

L'ÉTUDE
(Fac-simile d'un dessin de l'Artiste)
Salon de 1884.

Gazette des Beaux-Arts Imp. L. Eudes

Voici, de M. Guilbert, une *Ève* également en marbre, adossée à l'arbre du Bien et du Mal. Posant sur la jambe droite et repliant légèrement la gauche, ni plus ni moins que l'*Aurore* de M. Delaplanche, elle renverse sa tête, relève son bras gauche vers ses cheveux et arrondit son bras droit pour cueillir la pomme. Avez-vous jamais regardé une femme en train de cueillir un fruit? Je gage qu'elle ne tournait pas le dos à l'arbre et que ses membres n'affectaient point une forme d'élégant paraphe. Il est clair que M. Guilbert est un homme de ressource; il ne l'est pas moins que les traditions d'école le tiennent encore. Un artiste doit, d'abord, s'inquiéter de ce qu'il veut dire, ensuite de la façon dont il le dira. Je constate avec regret que la plupart des sculpteurs procèdent justement à l'opposé.

Il me serait aisé d'analyser pareillement des douzaines d'œuvres pareilles. Les Galatées, les Charmeurs de serpents, les Charmeurs d'oiseaux, les Soirs, les Espoirs, les Abel, les Daphnis et les Chloé abondent, en marbre, en bronze, en plâtre. L'un est un peu mieux exécuté et l'autre un peu plus mal, mais ils se ressemblent tous en ceci qu'ils n'ont rien à me dire. M. Prosper d'Epinay étend sur un petit lit la Marion de *Rolla,* paisiblement endormie, et tresse ses cheveux de marbre de façon à ravir les badauds. M. Peynot envoie de Rome un Éphèbe nu, mort un sabre brisé dans la main, sous ce titre : *Pro patriâ.* M. Urbain Basset, M. Marqueste, M. Cordonnier, M. Suchetet, M. Millet de Marcilly ont mis leur amour-propre en de stériles statues. Que d'adresse dépensée de tout côté sans amour de la vie, sans profit pour l'art! Que de rhétorique et de mièvreries! Les trois quarts du temps, on sent que l'artiste a eu devant lui un beau modèle : il n'avait qu'à le copier au naturel pour nous intéresser, et il n'a pas osé. Toute cette école est, décidément, trop habile; elle manque de violence, elle se possède à tel point qu'elle se laisse ronger d'ennui. Aussi quand, par hasard, je me heurte à une statue d'une conception hardie, d'une exécution incomplète, mais marquée au coin de la vie vraie, je ne sais quelle envie me prend de crier mon plaisir. Telle est cette *Lycisca* de M. Eugène Brunet, cette Messaline de Juvénal, épuisée, non rassasiée, qui, les deux seins contenus par les mailles d'un filet d'or, la tête renversée sur son bras gauche, étale, dans le sommeil, tout son corps vaincu. M. Eugène Brunet n'est ni un Phidias ni un Buonarotti : c'est tout simplement un homme de bonne foi, plus ou moins savant, mais qui s'est laissé aller à la nature, et qui a, par le fait, arraché au marbre un frisson charnel.

Sculpteurs, sculpteurs, on vous en conjure, suivez le conseil de maître Alcofribas : jetez vos maisons par la fenêtre à seule fin de leur



Fantin-Latour pinx. — Héliog. Dujardin.

L'ÉTUDE
(Fac-simile d'un dessin de l'Artiste)
Salon de 1884

Gazette des Beaux-Arts. — Imp. L. Eudes

[illegible] M. [illegible] la [illegible]

[illegible] de [illegible]

[illegible] M. [illegible]

[illegible] de

[illegible] par la [illegible]

donner de l'air, et vous dissiperez autour de vous toutes les poussières des routines.

XVII.

Vous avez pu voir ci-dessus, gravé en façon de tête de chapitre, le dessin d'un *Diogène* en bronze, engainé dans un terme, signé d'une grande dame portugaise, Mme la duchesse Maria de Palmella. Il me semble que ma situation, à l'heure présente, n'est pas fort différente de celle du philosophe. Comme il cherchait un homme, je cherche un viril morceau de sculpture. Trouva-t-il l'homme? Je ne le crois pas. Trouverai-je ce que je souhaite? On le verra bien.

Nous ne nous sommes occupés encore que des figures isolées et nues; occupons-nous des groupes et des monuments. On élève des monuments et des statues en quantité : avant peu la France en sera couverte. Est-ce un bien? Est-ce un mal? Il ne m'appartient pas de trancher la question, mais j'estime, pour ma part, que ce serait un bien si l'on ne se satisfaisait, au point de vue de l'art, à trop bon compte. Les citoyens d'une ville veulent honorer leurs grands hommes : c'est à merveille. Pensent-ils, cependant, les honorer beaucoup en leur élevant des statues médiocres et des monuments pompeux et insignifiants? Toutes ces figures de places publiques arrivent à se ressembler. On croirait qu'il existe un type consacré pour chaque profession, auquel le statuaire est contraint de se conformer : statue de poète, statue de militaire, statue d'inventeur, statue de marin. Un industriel bien avisé aurait un choix de personnages tout préparés, assis, debout, une plume, un rouleau de papier, une carte de géographie, un sabre ou une lunette d'approche à la main, ayant à leurs pieds quelques accessoires convenus, tels qu'un tas de volumes, un petit canon, une ancre, etc., etc. La tête seule serait réservée pour être exécutée au moment utile, d'après une photographie qu'on enverrait. L'art ne perdrait rien à ce qu'on procédât ainsi, car, vraiment, les trois quarts des bronzes et des marbres dont on charge nos carrefours n'ont rien de commun avec l'art. Le Salon renferme un Christophe Colomb, un Béranger, un Ingres, un Beaurepaire, un général Chanzy, je ne sais combien de Diderot, une Mme George Sand... Le mieux est que nous passions sans détourner la tête.

Certains monuments sont des combinaisons de pièces architecturales et de morceaux sculptés. Ce sont les monuments commémoratifs proprement dits. Par exemple, M. Guillaume pose le buste en bronze de l'architecte Duban sur une console de marbre blanc, au pied de laquelle un

petit Amour soutient, de ses deux bras relevés au-dessus de sa tête, un cartouche à inscription. M. Arthur de Gravillon s'inspire de la *Jeunesse* de M. Chapu pour exécuter le jeune homme qu'il fait enguirlander le cippe sur lequel est posé le buste de Claude Bernard. M. Dumilâtre, épris de La Fontaine, consacre au bonhomme une composition très compliquée, où se pressent autour du buste colossal du grand fabuliste et presque tous au même plan, une Gloire ailée et demi-nue, un petit Génie mutin et des animaux de toute espèce. Ce sont là des monuments de caractère idéaliste et des « thèmes d'esthétique », mais les monuments réalistes ne manquent pas non plus. Je n'ai que l'embarras du choix : monument sculpté par M. de Vasselot à la mémoire de Marmottan, où l'on voit un mineur de Bruey (Pas-de-Calais) acclamer le buste du mort; monument de M. Cadoux : « les deux Serruriers », érigé à Bléneau (Yonne) à la mémoire des serruriers Caïus et Morille Chataignier ; monument de M. Alfred Boucher à la mémoire du médecin Laennec : « Laennec découvre l'auscultation » ; groupe monumental modelé par M. Véray pour être coulé en bronze et dressé sur la grande place de Fuveau (Bouches-du-Rhône) : « L'instituteur communal apprenant à lire aux enfants »... La main sur la conscience, il peut y avoir, en tout cela, d'excellentes intentions, il n'y a pas, assurément, de quoi nous arrêter.

D'aucuns, sentant que la sculpture est à renouveler et tourmentés du désir de la profondeur, vont chercher midi à quatorze heures. Ainsi M. Jean-Alexandre Pézieux a lu ceci dans Eschyle : « Pense à vivre et tu te survivras, car les enfants sauvent de l'oubli un père qui n'est plus, pareils à ces morceaux de liège qui font surnager un filet et l'empêchent de se perdre dans l'abîme. » Aussitôt il a conçu un fossoyeur de convention assis et rêvant parmi les crânes, tandis que sa femme approche de lui, portant deux enfants dans ses bras, et il a intitulé ce groupe : « *Non omnes moriemur.* » Franchement, il faut de la perspicacité pour comprendre. Un autre sculpteur trop philosophe, M. Chatrousse, dédie aux mânes d'Henri Martin un haut relief en plâtre bronzé : « l'Histoire de la Patrie à travers les âges ». Imaginez Vercingétorix et Jeanne d'Arc aux deux côtés de la République de 1792, le héros gaulois ayant à ses pieds un Génie vaincu, et la bonne Lorraine, le Génie de ses victoires. Un autre encore, M. Claudius Marioton, ne s'avise-t-il point de nous offrir *la Fortune guidée par le Travail*, c'est-à-dire un ouvrier en bras de chemise précédant une femme nue montée sur une roue et pourvue d'une corne d'abondance? Nous n'en finirions pas, à vouloir énumérer toutes les excentricités.

Le trouble est, en vérité, beaucoup plus grand qu'on ne se figure. On

essaye de tout, mais sans critique. Voulez-vous des allégories patriotiques? M. Boisseau vous apporte *la Défense du foyer*, un Gaulois déclamatoire debout, le glaive en main, devant sa femme accroupie contre lui, avec son enfant; M. Kinsburger vous montre son *Clairon*, un jeune homme nu qui monte à l'assaut d'un tertre, soufflant à pleins poumons dans son cuivre et agitant un drapeau... Ce n'est vraiment pas à retenir. Voulez-vous de la sculpture à costume? Allez à la *Marguerite* de M. Aizelin, à la *Mignon* de M. Dampt, à la *Danse au moyen âge* de M. Gaudez. Quand on aura produit par centaines de ces garnitures de cheminée bourgeoises, on ne sera pas plus avancé qu'aujourd'hui. Le genre des *Morceaux de réception à l'Académie*, du XVIII[e] siècle, a-t-il de l'attrait pour vous? Voilà le *Saint Sébastien* en marbre de M. Just Becquet. Aimez-vous les imitations de Benvenuto Cellini? Prenez la *Salomé* de M. Pepin, assise sur un piédestal ouvragé comme celui du fameux Persée de Florence. Si vous avez un faible pour le florentin à la façon de M. Mercié, regardez l'*Œdipe et le Sphinx* de M. Lanson. Mais, d'honneur, toutes ces choses ne comptent guère.

C'est vers les sujets modernes que nos statuaires sont évidemment le plus attirés. Le malheur veut qu'ils comprennent la modernité d'une étroite manière et très vulgairement. Que nous veulent le *Bûcheron des Pyrénées* de M. Escoula, en capuchon et ployant sous son fagot; la *Ramasseuse de varech*, courbée sous sa récolte, que M. Voyez a baptisée *le Soir*; la *Bergère* de M. Lefeuvre elle-même, bien qu'elle soit moins fâcheuse à regarder, et tous ces ouvriers, forgerons, bouchers et pâtres, qui fourmillent? Nous nommerions presque partout les modèles d'atelier qui ont posé pour ces œuvres artificielles. Les auteurs de ces pauvretés ont-ils droit au titre de réalistes? Certes, non. Leur réalisme est une question de mode et d'évolution générale. Ce qu'ils modèlent, ce sont des habits, non des hommes. Rendre le type humain, l'allure professionnelle, à l'exemple des vieux gothiques, est le moindre de leurs soucis. Leur exécution, sommaire et grossoyée, ne s'accorde que trop bien à la grossièreté de leur conception. Rien de plus intolérable, à mon avis, que leur modelé par à peu près, tout d'apparence et de surface. La sculpture demande la recherche serrée des plans, et nos statuaires se servent de plus en plus des boulettes de terre écrasées pour obtenir le charme d'abréviation que le peintre obtient à l'aide du blaireau. L'abréviation a certainement sa raison d'être en certaines circonstances; mais, prenez garde, elle facilite tout à l'excès, pousse le producteur à se contenter de peu et lui fait prendre sa faiblesse pour un mérite et sa paresse pour une vertu. Puisque vous disposez des trois dimensions, profitez-en pour nous

donner, non de simples ébauches, mais de vivantes images des hommes qui marchent sous vos yeux.

La modernité, en sculpture, c'est la vie exprimée avec une mordante précision. Le plus moderne, c'est celui qui sculpte les figures, nues ou habillées, les plus vivantes. Toutes les fois que je vais au Salon, deux bustes m'attirent et me captivent. Leur regard me poursuit; leurs lèvres muettes ont d'intimes façons de m'entretenir. L'un est le buste de Victor Hugo, l'autre celui de M. Dalou, tous deux exposés par M. Rodin. Il n'y a rien, au palais de l'Industrie, de plus moderne, parce qu'il n'y a rien de si implacablement et hautement vrai. Voilà bien le grand poète des *Burgraves*, dont la large face aux mobiles rides s'encadre d'une barbe qui est une crinière et de cheveux blancs qui parfois semblent se hérisser sur son énorme crâne. Un éclair sommeille visiblement dans ses prunelles tranquilles. Sa bouche, savante à fulminer, est comme épanouie en un sourire involontaire, et sa tête se dégage d'une sorte de bloc de bronze resté fruste. Étrange portrait! Portrait magnifique d'un Titan octogénaire, entouré de l'universelle admiration! Mais je préfère encore le buste de M. Dalou. Connaissez-vous ce statuaire? Il y a en lui de l'artiste et du tribun. Tel M. Rodin le fait apparaître, la tête droite, l'œil aigu, la barbe courte, le front bossué, vous interpellant plutôt qu'il ne vous parle, jaloux de vous imposer sa volonté plutôt que de vous faire partager sa conviction. Et quelle facture sobre, forte, concentrée! Point de boulettes écrasées : M. Rodin ne modèle que par plans vifs. Ce qu'il fait sent la vie directement saisie, et son exécution, pleine d'autorité, lui appartient en propre. Auprès de ses œuvres, les œuvres à la mode prennent l'air d'inconsistance de mauvais moulages. Laissez-lui le temps de se dérober tout à fait en ses statues, comme il a fait en ses bustes, à l'influence de Michel-Ange, et vous verrez ce qui sortira de lui.

Je puis, sans aller plus loin, briser la lampe de Diogène, puisque j'ai trouvé mon sculpteur. Je n'ajoute plus qu'un mot afin de conclure : la statuaire est le plus intellectuel des arts plastiques. Elle résume un monde de pensées dans une manière d'être du corps humain, mais on ne nous représentera fidèlement, tels que nous sommes, qu'à force de conscience, en renonçant à toute pratique convenue, en nous observant minutieusement, en faisant sentir, en un mot, la chair sous l'habit et l'os sous la chair.

FOURCAUD.

(La fin prochainement.)



LA

MINIATURE EN FRANCE

DU XIII[e] AU XVI[e] SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE.)

Il y a un demi-siècle que les vieilles peintures sur vélin jouissent, chez nous, d'une grande faveur. Malgré cela, elles n'ont pas été, à beaucoup près, l'objet d'une étude aussi approfondie que les autres genres de l'art ancien : la science de l'enluminure est encore une science à créer, et ce ne sera pas une des branches les moins fécondes de l'archéologie lorsqu'elle sera cultivée avec l'attention qu'elle mérite : l'histoire des mœurs, du costume, du mobilier, de la vie privée en général, y puisera, non moins que l'histoire du dessin, des ressources d'une richesse étonnante. Un homme de goût, d'érudition et de loisir (trois conditions indispensables pour une œuvre pareille) avait entrepris cette création, il y a une quarantaine d'années. Il avait commencé à publier un immense recueil de planches qui devaient servir de pièces justificatives à un texte raisonné formant comme une vaste synthèse de l'art[1]. Ce serait là, en effet, la vraie manière d'opérer : comparer des types avant de formuler des principes, aller de l'exemple à la règle. Malheureusement, les événements politiques entravèrent l'œuvre si intelligente de M. de Bastard, et la mort

1. *Peintures et ornements des manuscrits du IV[e] au XVI[e] siècle,* par le comte de Bastard; à la Bibliothèque nationale.

vint ensuite l'arrêter définitivement. A part les quelques volumes parus de son grand album, devenus à peu près introuvables, et deux ou trois notices où il a résumé d'avance ses principales idées, nous en sommes réduits à des aperçus généraux, d'un caractère assez vague, et à des monographies trop peu nombreuses. Un de nos grands archéologues, Jules Quicherat, signalait naguère l'insuffisance de ces travaux et proclamait la « nécessité d'en venir à une exposition dogmatique par une suite d'études particulières, de créer une langue pour dénommer toutes choses, de classer les types infinis de cet art varié et fécond[1]. » Un pareil programme, sans doute, ne sera pas réalisé de sitôt : il faudrait une vie d'homme. Mais peut-être n'est-il pas impossible de poser dès aujourd'hui quelques jalons. Nous nous bornerons ici à établir dans les produits de l'enluminure un essai de classification, à indiquer les types les plus remarquables de chaque espèce et à dégager de leur rapide examen les traits qui la distinguent.

Le souci de la belle écriture devait naturellement amener l'application du dessin à la décoration des pages : l'idée de la calligraphie éveille l'idée de l'ornement. On a commencé par tracer des initiales un peu plus fortes, un peu plus soignées que les autres lettres ; on a fini par faire de véritables tableaux. Cet art charmant, qui a peuplé de chefs-d'œuvre nos bibliothèques et nos musées, se confond, à sa naissance, avec l'écriture et s'identifie, en disparaissant, à la grande peinture, comme ces longs fleuves qui, partis d'une modeste source, viennent se perdre dans l'Océan et régénérer ses eaux. Nos pères en ont exprimé le but et l'objet par un mot tout à fait pittoresque : sous l'empire de cet amour passionné de la couleur, qui éclate dans leurs monuments, dans leurs vitraux, dans leurs costumes, ils se sont représenté les feuillets couverts d'encre noire comme autant de champs sombres, demandant impérieusement à être éclairés ; y semer l'or, l'argent, les couleurs vives, c'était, pour eux, faire le jour, c'était *allumer* (*illuminare*). Et ne nous servons-nous pas d'une métaphore analogue, lorsque nous disons « illustrer un livre » ?

L'ornementation des manuscrits devint donc *l'enluminure* (*illuminatio*), et les artistes qui s'en occupèrent devinrent les *enlumineurs*. C'est là le sens propre de ces différents termes, et c'est là le nom traditionnel, le vrai nom de l'art dont il s'agit. Dans l'usage, et sur le tard, le mot de *miniature* semble avoir prévalu ; c'est un abus de langage manifeste, car la miniature n'est, en réalité, que l'application de la couleur rouge (*mi-*

1. *Bibl. de l'École des Chartes*, année 1858, p. 393.

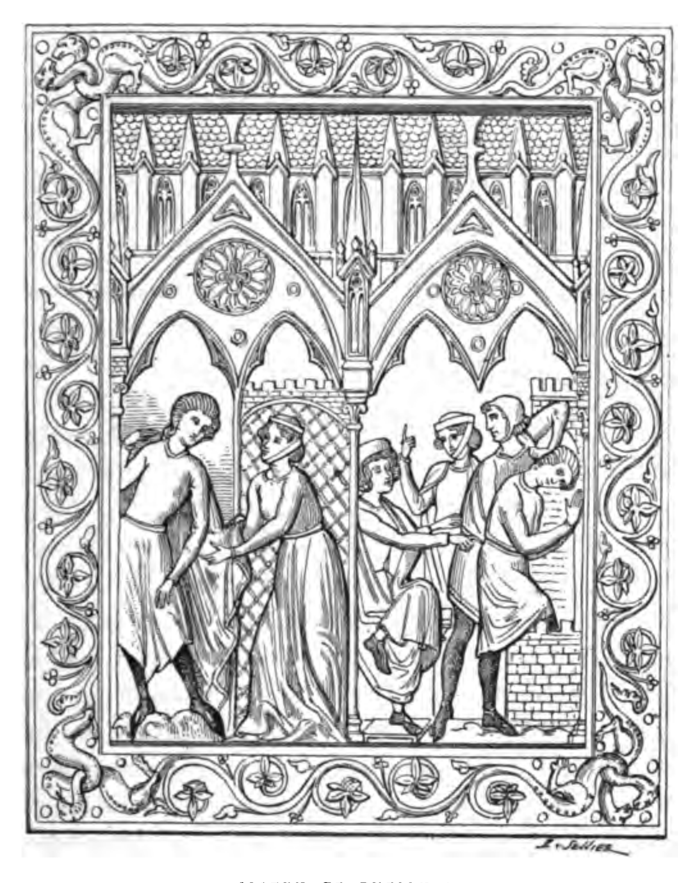
nium) à certaines parties de l'écriture ou du livre[1], et, si elle a constitué primitivement la base de leur décoration, elle en est devenue bientôt le simple accessoire. On prend donc la partie pour le tout en se servant de cette expression, et l'on commet une double méprise lorsque, par un étrange revirement, on attribue à celle d'enluminure une signification plus étroite, celle de dessin d'ornement colorié. Dans quelques textes, à la vérité, les enluminures sont distinguées des *histoires*, c'est-à-dire des scènes ou des figures peintes formant tableau; mais, dans d'autres, nous trouvons les locutions *enluminé à histoires, historié ès marges de haut en bas*[2], et plusieurs semblables, qui détruisent cette distinction, ou du moins nous en montrent le caractère essentiellement arbitraire. En tout cas, elle n'a pu être faite qu'à une époque où l'on avait déjà perdu de vue le sens originel des mots. Pour ne pas l'adopter, nous avons, outre la raison étymologique, un motif péremptoire : c'est que, dans la pratique, le sujet historié n'est presque jamais isolé du dessin d'ornement auquel on veut restreindre la dénomination d'enluminure, et qu'il n'est pas facile de considérer séparément avec l'esprit ce que l'on perçoit simultanément avec les yeux. En effet, la soi-disant miniature est sortie peu à peu de la lettrine, elle a fait longtemps corps avec elle, et n'a pris place en dehors du texte que par suite de son développement successif. Si quelques manuscrits très anciens nous en offrent des spécimens indépendants, formant une page à part, c'est là une exception remarquable; elle ne devient un système, une habitude générale que lorsque le cadre des initiales ne suffit plus à l'inspiration de l'artiste. D'ailleurs ces sujets hors texte sont dans le même goût et passent par les mêmes vicissitudes que les dessins d'ornement; ils en comportent le plus souvent. En revanche, les lettrines renferment de très bonne heure des figures ou de petites scènes, et les conservent, même lorsque la mode amène les *histoires* séparées; les deux formes d'illustration coexistent pendant une bonne partie du moyen âge. Il est par conséquent impossible d'isoler, dans une

1. *Miniator, qui minio scribit vel præparat minium* (*escriveur de vermillon*). *Miniographia, scriptura cum minio facta.* Du Cange, au mot Miniare.

2. Delisle, *Le Cabinet des manuscrits*, I, 32.

étude d'ensemble, des éléments aussi étroitement unis par le fait, et, tout en subissant la tyrannie de l'usage quant à l'emploi du mot de miniature, nous devions dénoncer une confusion et une séparation également illogiques.

Ce n'est donc pas la nature du dessin, ce n'est pas l'espèce des sujets



JOSEPH ET PUTIPHAR

Miniature du Psautier de saint Louis (Bibl. nationale).

traités par le pinceau, ni la place qu'ils occupent, qui peuvent fournir la base d'un classement rationnel et commode des manuscrits à peintures. La division par pays ou par écoles nationales est plus séduisante, et, en effet, il est facile de constater des différences entre les miniatures françaises et les miniatures italiennes, par exemple. Ces différences, toutefois, ne sont pas radicales; ce sont plutôt des nuances, et des nuances souvent assez légères. L'art de l'enluminure s'est développé parallèle-

ment chez les divers peuples de l'Europe, en subissant plus ou moins l'influence du goût national et local, mais après avoir pris son point de départ dans une source unique, qui est la source latine : c'est exactement le phénomène observé dans l'histoire des autres arts, dans celle de la langue, dans celle de l'écriture; il se reproduit en tout et pour tout, à tel point que les nations occidentales peuvent passer, au moral, pour des rameaux différents d'une seule et même famille. Mais, où l'arbitraire commence, où les distinctions deviennent subtiles et ne reposent plus, pour ainsi dire, que sur des pointes d'aiguille, c'est lorsqu'on prétend reconnaître de province à province, de monastère à monastère, des différences assez tranchées pour former des sous-écoles ou des sous-genres en nombre indéfini, ayant leurs centres, un à Metz, un autre à Reims, un autre à Saint-Martin de Tours, un autre dans le centre de la France, etc. Pour certain amateur, qui a voulu résumer la doctrine de plusieurs critiques et ne compte pas moins de huit manières différentes, un manuscrit constitue une école à lui tout seul [1]. Dans l'état actuel de la science, il est prudent de ne pas se lancer sur cette pente aventureuse.

Au point de vue chronologique, une classification plus simple s'impose à première vue et peut être établie dans les produits de toutes les écoles que nous venons de nommer. Sans doute, il faut distinguer ici, comme dans toutes les branches de l'art, les périodes romaine, mérovingienne, carlovingienne, romane, gothique, et celle de la Renaissance. Sans doute, le style artistique propre à chacune de ces époques a dû nécessairement se reflèter dans l'ornementation des livres : il a bien déteint sur l'écriture, à plus forte raison sur un genre d'ouvrage qui rentre directement dans les appartenances du dessin. Aussi tiendrons-nous compte des formes variées correspondant aux périodes en question. Mais, au-dessus de ces divisions d'un ordre un peu secondaire, se dessine une ligne de démarcation fondamentale. L'histoire de l'enluminure peut se diviser en deux grandes phases : 1° la phase *hiératique;* 2° la phase *naturaliste.* Expliquons ces deux termes.

Dans les premiers temps, le peintre sur vélin travaille exclusivement pour les clercs. Les livres qu'il décore sont des livres d'église, et, d'ailleurs, le clergé est presque seul à se livrer à la lecture. De plus, l'artiste est lui-même un ecclésiastique, et le plus souvent un moine. Il parlera donc aux yeux de ses confrères le langage que parlent à leur intelligence la théologie et la littérature sacrée, celui qui est le plus familier à sa

1. Curmer, *Évangiles,* append. Cf. de Viel-Castel, *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit,* p. 15 et suiv.

bouche et à son oreille, c'est-à-dire le langage symbolique. Même dans le dessin, il s'adressera encore plus à l'esprit qu'au sens de la vue; il reproduira des types conventionnels, des emblèmes séculaires qu'il sera sûr de voir appréciés et compris ; en un mot, il suivra la tradition, non la nature. La nature, qu'a-t-il besoin de l'étudier ? Les plus beaux modèles ne se trouvent-ils pas dans l'enceinte du cloître et dans les armoires du *scriptorium?* Ne fera-t-il pas preuve d'un plus grand savoir, ne réussira-t-il pas davantage auprès de ses contemporains en groupant avec art les métaphores dessinées qui leur plaisent? Sans doute, il décorera soigneu-



LE ROI DE NAVARRE ARMÉ CHEVALIER

D'après un manuscrit contemporain (Bibl. nationale).

sement ses initiales, il tracera des dessins de pur ornement, et la fantaisie lui inspirera quelquefois des idées charmantes ; mais le comble de son talent, le suprême du genre consistera à faire dire aux choses les plus simples ce qu'elles ne disent point aux ignorants. Par exemple, en peignant le Christ sur la croix, il ne se préoccupera pas de faire couler naturellement le sang des blessures, ni de représenter la scène du Calvaire telle qu'elle a dû se passer en réalité. Il songera surtout au sens mystique de la scène ; il fera couler le sang divin dans un calice tenu par une femme : ce sera l'Église recueillant les fruits de la Passion du Sauveur. Une main signifiera Dieu le Père, un poisson le chrétien baptisé. Les couleurs elles-mêmes prendront parfois sous son pinceau une signification symbolique. Il arrivera par ce système à des compositions ingénieuses, grandioses ou touchantes, mais un peu trop compliquées et trop obscures pour nous. Malgré cela, ou plutôt à cause de cela, tout le monde s'écriera autour de

lui, et non sans quelque raison : « Comme c'est beau ! » Tel est, en effet, le goût général de son temps, et ce temps est celui du triomphe de la convention dans les arts ; c'est la période que nous avons qualifiée d'hiératique, parce que le symbolisme sacré domine alors absolument dans l'enluminure et qu'elle est réservée en quelque sorte aux initiés. Le règne de cette première manière a eu à peu près la même durée chez les divers peuples d'Occident : il s'étend chez nous depuis l'époque mérovingienne jusque vers le milieu du XIII[e] siècle.

Au temps de saint Louis, et notamment à la fin de son règne, la société tout entière commence à changer d'aspect. Les arts, les lettres se sécularisent, et le livre aussi ; il est déjà dans les mains des nobles, des bourgeois. Le peuple lui-même ne s'instruit plus seulement par la parole : il y a des filles de paysans qui savent lire. En même temps, les laïques apprennent à peindre, et l'on voit se réunir en corporation les calligraphes, qui sont aussi des enlumineurs. Grâce à la protection de leurs nouveaux Mécènes, les princes et les seigneurs, grâce aussi aux avantages que procure l'exercice d'une profession unique et spéciale, avantages qui manquaient aux moines, occupés de beaucoup d'autres soins, ils agrandissent presque aussitôt le domaine de la miniature : elle pénètre dans les ouvrages profanes, d'abord dans les livres de droit, de science ou d'histoire, puis dans les poèmes et les romans. Dès lors, elle s'adresse à une classe toute différente, beaucoup plus nombreuse et beaucoup moins raffinée. Il ne s'agit plus de se servir de la langue énigmatique des clercs : bien qu'une partie des fidèles soit familiarisée avec les symboles, il faut autre chose à ces esprits plus réalistes : le peintre est obligé de parler avant tout aux yeux. Est-ce pour mieux se faire comprendre ? Est-ce par suite de sa propre ignorance ? Il renonce aux types et aux costumes traditionnels ; il représente tous les personnages sous les traits et l'habit de ses contemporains ; il place toutes les scènes dans le pays qu'il habite, au milieu des monuments ou des meubles qui l'entourent. Ce n'est plus la convention, et pourtant c'est toujours la même absence de couleur locale. Ne nous en plaignons pas ; ce nouveau procédé servira à nous initier mieux que tous les documents écrits à la vie intime de nos pères. La transformation ne s'opère pas d'un seul coup, tant s'en faut. Le symbolisme existe encore et ne cède la place que peu à peu. Néanmoins l'artiste a commencé à regarder autour de lui ; il s'est mis à copier la nature. Il ne dessine plus de ces figures majestueuses, mais figées dans leur immobilité séculaire : il fait des portraits, grossiers d'abord, mais bientôt extraordinairement fins. Le pas est décisif, et la rénovation complète de l'art s'ensuivra. Le trait caractéristique de cette seconde phase

est la recherche du réel ; c'est pourquoi nous l'avons appelée la phase naturaliste, en prenant ce terme dans sa meilleure acception. Elle s'ouvre au XIII° siècle, bien que des essais isolés puissent parfaitement se rencontrer plus tôt; elle atteint son apogée au XV° et se prolonge presque dans le XVI°, époque où, à force de se développer dans le sens que nous indiquons, la miniature deviendra la grande peinture.



MINIATURE DES MIRACLES DE LA VIERGE

(Manuscrit de Soissons, XIV° siècle.)

La première de ces deux grandes phases mériterait certes une étude détaillée. Ce n'est pas sans un vif intérêt que l'on voit, à l'époque mérovingienne, un art nouveau se greffer sur les débris de l'art ancien, et la lettre initiale, seul ornement qui eût survécu au désastre des invasions, se parer peu à peu de dessins rudimentaires, de figures de poissons, d'animaux fantastiques et même d'informes essais de figure humaine; puis, sous le souffle fécond de Charlemagne et d'Alcuin, cet art primitif s'épanouir subitement, le dessin et la peinture entrer non plus seulement dans la composition des traits de l'initiale, mais dans l'intérieur de sa panse, entre ses jambages, et y former de véritables *histoires*, c'est-à-dire de petites scènes traduisant pour les yeux le texte placé en regard, scènes qui bientôt s'agrandissent et s'émancipent au point de rejeter le cadre

de la lettre et de remplir la plus grande partie de la page; enfin, à l'art carlovingien, étouffé par de nouveaux envahisseurs et par les dissensions intestines du royaume, succéder l'enluminure romane, déjà plus raffinée, avec ses lettrines à rinceaux ou à filigranes courant sur les marges, ses ornements empruntés aux verrières et à l'architecture du temps, ses tendances visibles, quoique timides encore, à imiter la nature. Mais ces trois périodes, par suite de la domination à peu près exclusive du symbolisme, échappent en grande partie à la critique profane; leurs produits appartiennent moins au domaine de l'art qu'à celui de la science sacrée; leurs procédés sont moins du ressort de la vraie peinture que de celui du coloriage : il suffira donc d'en avoir signalé ici les caractères généraux. Nous nous arrêterons de préférence à celles qui peuvent être justement considérées comme l'âge d'or de la miniature.

Les enluminures de la seconde phase ne ressemblent plus à celles de la première. Au lieu de simples dessins au trait et de teintes plates, elles comportent le modelé. Le pinceau remplace tout à fait la plume; la gouache se substitue à l'aquarelle. Voilà déjà une double transformation et un double progrès. Ajoutons que la miniature est complètement émancipée du joug de la lettre initiale, c'est-à-dire que, si cette dernière sert encore de cadre à des figures et à des scènes plus ou moins développées, les sujets indépendants prennent désormais la première place au point de vue du nombre et de l'importance. Enfin, l'illustration s'étendant peu à peu aux livres profanes, les artistes étant plus connus et leurs œuvres plus personnelles, leur pinceau reproduisant plus volontiers la réalité, les faits de l'histoire ou de la vie journalière, la peinture des manuscrits emprunte à ces modifications profondes une animation, un air de vie qu'elle ne connaissait pas. Elle devient plus humaine, plus accessible à l'intelligence des masses, plus conforme aux goûts modernes. C'est un art, en un mot, et non plus une science. Le symbolisme, auparavant si compliqué, si hérissé de mystères, se réduit aux proportions d'un noble idéalisme, et l'on ne sait quel degré de perfection eût atteint la miniature si elle se fût contentée de joindre à cet élément fécond et nécessaire la recherche raisonnable du naturel, au lieu d'abandonner sa voie propre pour aller se perdre dans le courant de la grande peinture.

Malgré la difficulté qu'on éprouve à poser, en pareille matière, des bornes précises, on peut placer, comme nous l'avons fait, l'ouverture de cette phase nouvelle, chez nous du moins, sous le règne de saint Louis. Sans établir la même division, les critiques se sont accordés jusqu'ici à reconnaître un changement frappant dans les manuscrits de la seconde partie du moyen âge. Seulement, les uns ont cru le voir se produire dès

le XII[e] siècle, les autres l'ont reculé jusque dans le cours du XIV[e]. Un des meilleurs connaisseurs, M. de Viel-Castel, a cependant fixé la date de 1250 comme celle de l'éclosion d'un mouvement préparé de longue main, et dont il n'a pas autrement déterminé la nature[1]. On serait bien embarrassé s'il fallait justifier par des exemples une délimitation aussi absolue : l'art n'est pas sujet, comme la politique, à des révolutions subites ; il procède par transitions lentes et insensibles. Mais le fait est que les causes déterminantes de sa transformation se produisirent simul-



BLANCHE DE NAVARRE OFFRANT UN ÉDIFICE A DIEU ET A SES SAINTS.

(D'après une charte de 1372, aux Archives nationales.)

tanément vers cette époque, et qu'en réalité il existe une différence marquée entre les illustrations contemporaines des premières années de saint Louis et celles de la fin de son règne. Ainsi le psautier qui porte son nom, à la bibliothèque de l'Arsenal, et qui était plutôt celui de la reine Blanche, sa mère, ou d'une contemporaine de cette dernière, est encore empreint du caractère hiératique ; au contraire, les miniatures du *Credo* exécuté sous la direction du sire de Joinville après son retour de la croisade d'Égypte, en 1287, appartiennent manifestement au régime naturaliste par les souvenirs personnels et les portraits qu'elles renferment. Le portrait, voilà certainement une des caractéristiques les plus sûres de cette période. Or la figure du saint roi fut reproduite plusieurs fois, sinon de son vivant, du moins fort peu de temps après sa mort. Le savant mar-

1. *Statuts de l'ordre du Saint-Esprit,* Introd., p. 10 et suiv.

quis de Laborde, signalant de son côté la grande renaissance française du XIII[e] siècle, originale dans sa conception, nationale dans son origine, dit nettement qu'elle créa le portrait[1]. Il va même jusqu'à formuler cette règle, un peu trop absolue aussi : au XII[e], pas de portraits; au XIII[e], rien que des portraits. Reproduction du visage ou reproduction de la nature inanimée, ce sont deux signes équivalents de la transformation de l'art; et tous deux apparaissent vers la fin du règne de saint Louis. La phase qui s'ouvre alors s'étend jusqu'aux derniers jours de la miniature et peut se subdiviser en deux âges : 1° l'âge *gothique*, commençant à l'époque indiquée (bien que le style prétendu gothique fût inauguré dans les arts depuis quelque temps déjà) et finissant vers 1480; 2° l'âge de la *Renaissance*, embrassant le déclin du XV[e] siècle et tout le XVI[e].

Dans la première de ces deux périodes, tout est en progrès, et l'idée et l'exécution; la miniature, encore raide et sèche au début, en arrive peu à peu à une délicatesse, à un fini véritablement admirables, surtout dans l'expression des figures, et elle atteint, vers 1450, son apogée. C'est alors que l'école française, en tête de laquelle brille le nom de Jean Fouquet, jette son plus vif éclat. Moins idéaliste peut-être que l'école italienne, moins recherchée que l'école anglaise, moins sentimentale que l'école allemande, elle manque peut-être un peu d'imagination; mais elle est supérieure par l'entente de la composition, par le bon goût, en un mot, par les deux qualités qui sont l'apanage de notre nation en toute chose : le raisonnement et la clarté. Comment résister à la tentation d'emprunter, ici encore, le langage plein de verve de l'auteur

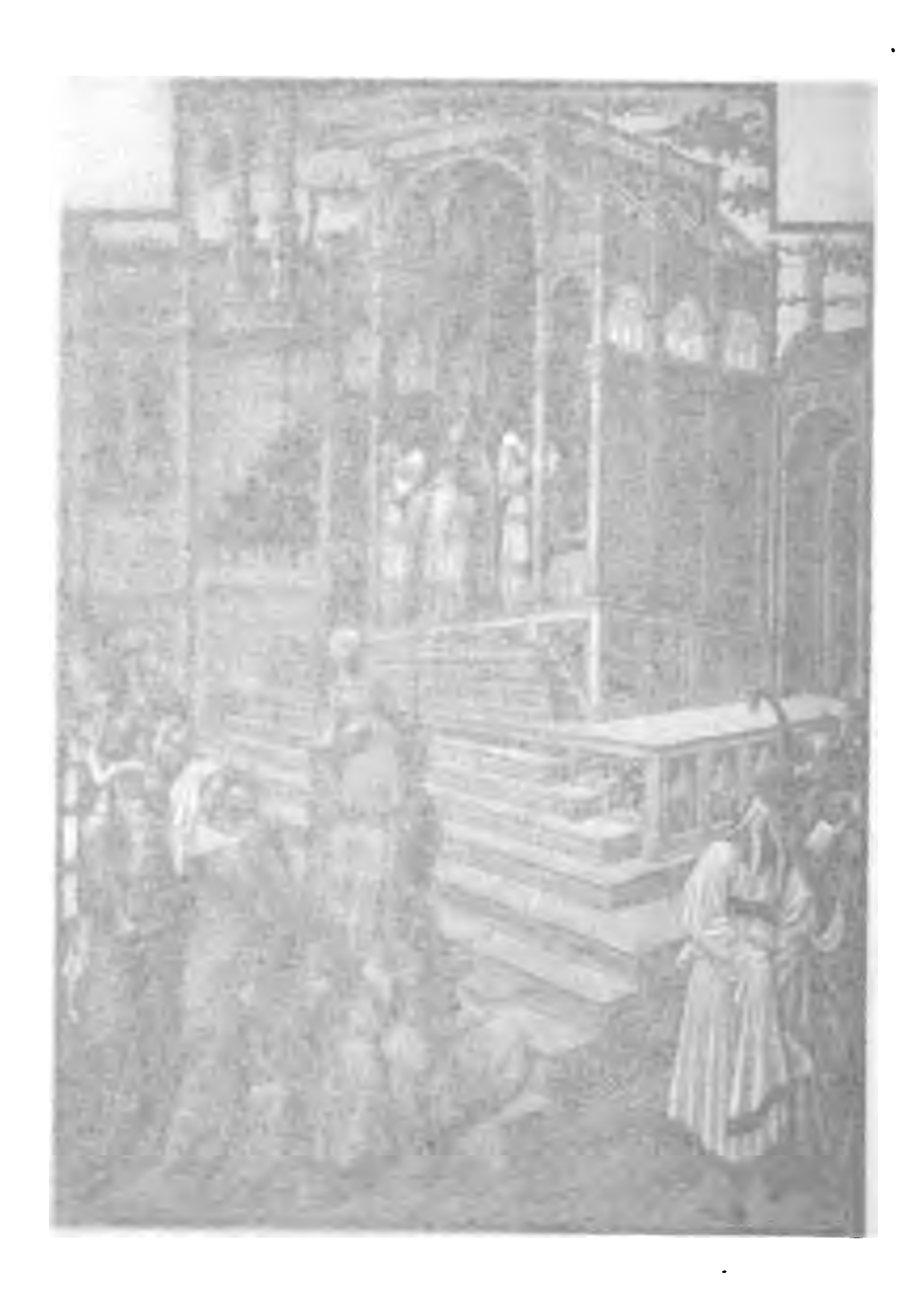
1. *La Renaissance des arts à la cour de France*, I, 45.



Héliog. Dujardin

LA PURIFICATION
Miniature des Grandes Heures du duc de Berry.
(Bibliothèque de Mgr le duc d'Aumale)

Imp. Eudes



de la ***Renaissance des arts?*** « Les qualités qui distinguent la France, dit-il, sont la clarté en tout, dans le coloris comme dans le dessin, dans l'effet comme dans la composition. La poésie fait place à l'imitation positive, qui donne en compensation la grâce et quelquefois la vie. L'Allemagne cherche le sentiment, et, quand elle ne le trouve pas, elle l'exagère, cachant sous une naïveté étudiée beaucoup de prétention impuissante. En Espagne, l'art a un beau parler, entaché toutefois d'idiotismes flamands et italiens. Quant à l'Angleterre, la langue des arts y est aristocratique comme ses habitudes, dégingandée comme ses habits et ses tournures, et je ne sais vraiment où ses peintres ont cherché, où ils ont parfois trouvé la couleur. Une étude patiente, guidée par une critique sévère, prouve sans contestation possible que la France surpassait au XIIIe siècle toutes les autres nations dans la pratique des arts. Nous n'avions de rivaux qu'en Italie et de « maîtres qu'en Grèce. » Avant que le Pérugin et Léonard de Vinci fussent venus au monde, ajoute plus loin ce chaud partisan de l'art national, entraîné peut-être un peu trop loin par un légitime sentiment de réaction, Fouquet peignait comme l'Italie ne se doutait pas qu'on pût peindre, et Michel Colombe sculptait comme l'Italie a sculpté cinquante ans plus tard[1]. » Du reste, l'Italie elle-même rendait hommage à l'habileté de sa rivale et en particulier des artistes parisiens. Déjà le Dante célébrait dans un passage fameux

L'onor di quell' arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi[2].

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement.)

1. *Ibid.*, I, 78, 156.
2. *Purgatorio*, XI.



CORRESPONDANCE DE BERLIN

EXPOSITION DE M. AD. MENZEL

A LA NATIONAL-GALERIE



AR une coïncidence digne d'être remarquée, au moment même où vous vous apprêtiez à célébrer à Paris le cinquantenaire artistique de M. Meissonier, la *National-Galerie* de Berlin, à l'occasion du cinquantenaire de l'entrée d'Adolf Menzel dans le *Künstler-Verein*, organisait à son troisième étage une exposition d'études, de feuilles gravées et surtout d'aquarelles gouachées, où le grand artiste se montre en des maîtrises d'invention et de facture qui auront été une véritable révélation pour ceux qui ne connaissaient que ses illustrations de livres et trois ou quatre de ses toiles les plus populaires.

Les commencements : frontispices commandés, encadrements gothiques, imageries protestantes, et cette suite lithographiée à dix-huit ans, les *Tribulations d'un artiste*, qu'on dirait détachée, n'était la maigreur du crayon, de la *Caricature* de Philippon, témoignent d'une enfantine saveur germanique littéralement et graphiquement de la suite de Dürer, le vieux maître dont Menzel, si à l'aise qu'il soit dans la modernité la plus complexe, gardera toujours la loyauté minutieuse, impeccable et un peu étroite.

Les épreuves d'essai des deux cents bois environ (1843-49) pour les *Œuvres de Frédéric;* gaietés de gnome, de Triboulet rageur se faufilant



LE VIEUX FRÉDÉRIC, PAR AD. MENZEL.

(Fac-similé d'une gravure sur bois de la « Germania ».

avec sa griffe — encagée dans un cadre de douze centimètres, — entre les jambes des acteurs de la grande légende prussienne, de la glorieuse et machiavélique épopée qu'il réveille çà et là de scènes du temps dans leur âpre et rigoureuse vérité; évocations fantastiques, avec cette pointe de caricature qui est le fond du génie de Menzel, se déroulant dans leur magnifique unité. L'art allemand n'a rien produit d'aussi net et d'aussi incisif. Dans le même ordre cyclique d'idées, nous pouvons admirer les bois pour le *Frédéric le Grand* de Kugler et la collection, représentant un travail colossal, des types en action de l'armée prussienne.

Moins à l'étroit, et substituant l'exécution par grandes masses de lumière à la belle propreté graphique des précédents, sont une douzaine de bois, avec trois merveilleux rébus d'en-tête, pour le *Blitzchlosser* de B. Auerbach, dans le *Volkskalender* de 1861. La plupart d'entre eux nous représentent l'intimité bourgeoise et comme le contentement de vivre, à la façon des Hollandais. La même habileté pénétrante et sans pose apparaît dans une poignée de curieuses fantaisies de commande : *Invitation à un bal de cour*, *Invitation à une chasse*, *Menu pour le banquet des vainqueurs de 1866*, surtout dans un *Programme de matinée de charité*, fouillis de taches d'encre gribouillées, sorte de vue à pic de gens s'engouffrant emmitouflés sous la marquise d'un théâtre, avec la file des voitures, par un temps de pluie ; ou encore un supplément du *Graphic* (9 septembre 1876), *The Siesta*, représentant un coin de parc l'été. La compagnie prend le café, un chien s'épuce pour se distraire, un épais boursier à lunettes se prélasse en un hamac ; telle est la scène familière que l'artiste a rendue dans une réalité sans pose, avec humour, et enlevée, du premier coup, d'une plume qui ne tâtonne pas, dans d'amusantes virtuosités de hachures.

La réunion des très nombreuses études, portraits au crayon, à l'aquarelle et à la gouache, la plupart accompagnés, gageure d'un résultat parfois inouï, de leur profil indiqué d'un trait, pour le grand tableau du *Couronnement à Königsberg* (1861-65), sont du plus haut intérêt et d'une force d'exécution absolument extraordinaire. Ces études, si vigoureusement construites sur la nature vivante, font, mieux encore que le tableau, sentir toute la distance qui les sépare de la vaste et froide *chromo* officielle de M. de Werner, représentant la *Proclamation de l'Empire allemand à Versailles, en 1871*. Ces portraits de Menzel, d'une sobriété et d'une sûreté de moyens qui a eu raison sans effort des caractéristiques les plus subtiles, ont toute l'importance de documents historiques, écrits, voulus, soulignés, bien qu'ils ne dussent servir, pour la plupart, qu'à jeter à coup sûr et presque par taches des airs de têtes dans un tumulte

de faces, d'épaules, de costumes de gala. On voit là un Bismarck penché, aux yeux noyés dans l'avenir sous leurs sourcils diplomatiques, la main sur la poitrine, dans une attitude presque extatique. Menzel a montré, dans beaucoup de ces croquis, la franchise parfois cruelle de son observation.

Plus loin, nous voyons une série de croquis au pastel (1851-53) cherchés et fouillés pour l'étude du moment, *souvenirs* vus et conquis sur la banalité de tous les jours : bourgeois se carrant en leurs sièges, gens à sous-pied de Gavarni ou à manches trop longues d'Henri Monnier, remplissant des habits bien à eux, des Perrichon en panamas, une dame lisant à la lampe, des buveurs, des voyageurs dans une troisième classe de chemin de fer, un gros couple vu de dos écoutant à son aise la symphonie en *ré majeur* de Beethoven, des masques émergeant du noir, accusés dans la charpente de leur grimace, comme leurs mains dans le noueux de leurs doigts, tracés d'un écrasement de pastel brique; tout cela fort, presque violent, uniquement préoccupé de sincérité, de bonhomie et d'accent.

Nous trouvons un autre aspect de la manière du maître dans les esquisses à l'huile, sur petits panneaux, pour les toiles : *Frédéric en voyage, Bonsoir, messieurs! Rencontre de Blücher et Wellington, Hommage de la Silésie,* et pour les trois grands tableaux de la *National-Galerie : Frédéric tenant table à Sans-Souci, Concert de flûte de Frédéric* et *Cyclopes modernes* (la *Forge,* exposée à Paris en 1878).

Quelques essais d'eau-forte, menus paysages sèchement griffonnés et têtes tracées d'une pointe fine, sont à noter; de même quelques curieux travaux au canif égratignant des blancs sur une pierre saucée de noir, toujours d'une irréprochable et luisante netteté.

Ici ce sont de minutieuses études, à la franche mine de plomb, faites au Trésor de Potsdam : verres de bière, ameublements, plafonds, perspectives miroitantes de parquets, cheminées, moulures, candélabres, lustres, un soufflet, des souliers et des paniers Louis XV à fleurs, des uniformes, des mouvements de tricorne sur une tête de modèle, les complications d'une sabretache, d'un vieux tambour, des broderies d'habits de cour, des ordres, des crachats, etc.

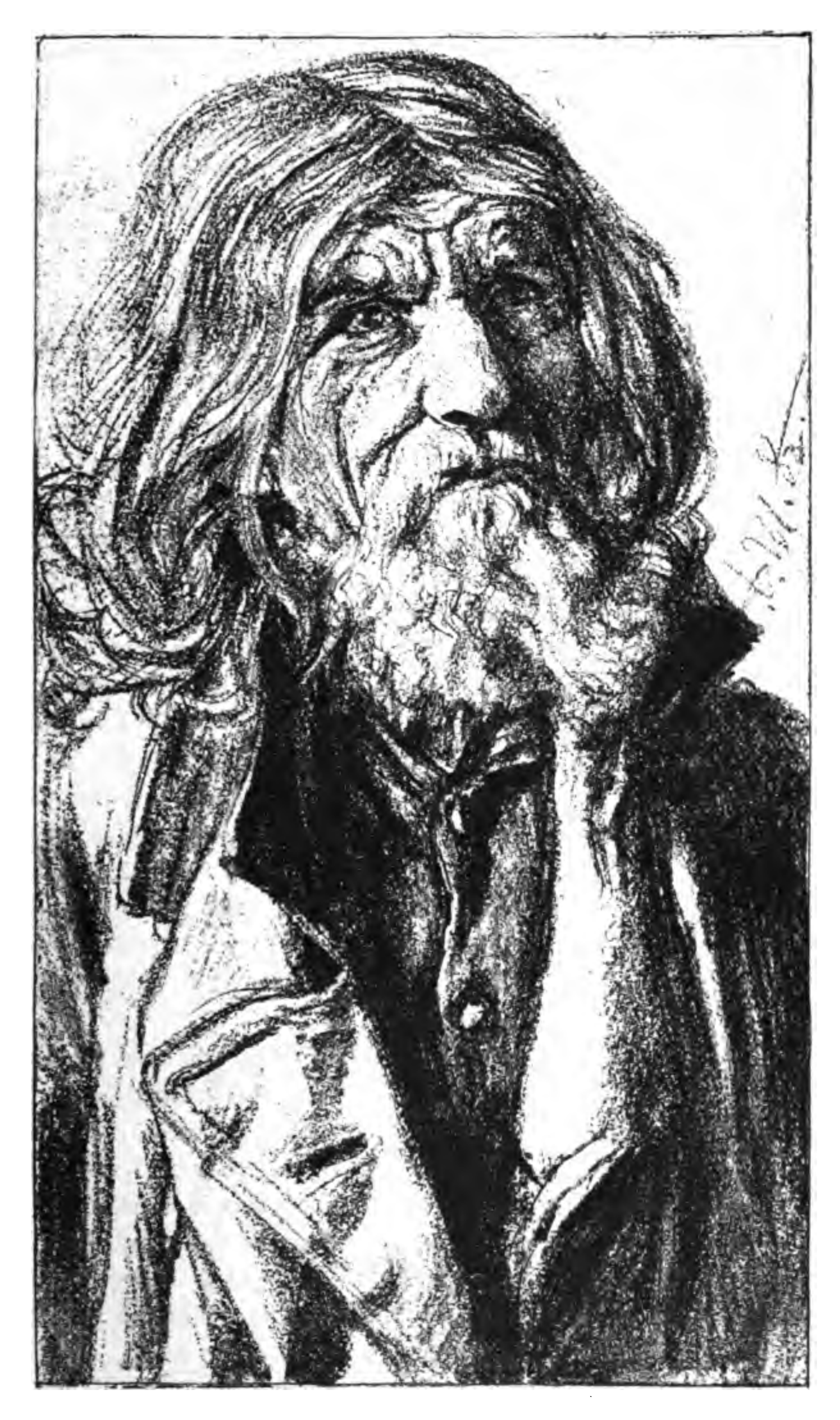
Là, ce sont des portraits, croquades à main levée, comme on en voit et vend beaucoup de Menzel dans les loteries, et qu'il dessine, dit-on, des deux mains en même temps, avec ces gros crayons de charpentier devenus à la mode dans les ateliers de Berlin. C'est toujours la même force, mais plus fruste et sans recherche de facture.

J'arrive à la nouveauté, à l'étonnement de cette exposition : une qua-

rantaine d'aquarelles format de la *Gazette*, mettant en scène, sauf quatre ou cinq et sous le titre d'*Album d'enfant*, des coins du Jardin zoologique de Berlin : aquarelles exécutées par Menzel pour son neveu et que la *National-Galerie* est, fort heureusement, sur le point d'acquérir, pour racheter quelques-uns de ses péchés antérieurs. Ces aquarelles sont très nourries de gouache, un peu surchargées, parfois même d'une solidité massive dans les salissures des repentirs et des obstinations d'un pinceau plus entêté à la poursuite de la réalité que familiarisé avec les claires délicatesses de l'eau. Tous ces sujets sont toujours abordés par le côté le plus vrai, fût-il le plus étrange dans le cadre, comme si l'artiste n'avait jamais respiré ce préjugé devenu une seconde nature, le *choix du point de vue*, ce pivot sur lequel a tourné l'art occidental et qui commence à être battu en brèche par l'invasion des albums japonais.

Nous mettrons d'abord à part dans la collection, comme format, sujet et fini d'exécution, quatre morceaux particulièrement remarquables. Dans l'un, Menzel nous fait sentir l'intimité d'une pelouse close devant un perron, le calme de l'après-midi, le vent tiède soulevant les linges que des femmes font sécher, des gamins, un chien jouant ensemble et se roulant. C'est une merveille de rendu saisissant, dans toute son impression fugitive : on ne peut rien imaginer de plus extraordinaire que le mouvement tordu de ce dernier groupe ; la vie ainsi exprimée des trois gamins emmêlés semble hors des prises du dessin. Le second n'est pas moins surprenant. Dans l'obscurité de la nuit apparaît le coin en hauteur d'une maison, la fenêtre du second en fête avec un couple en toilette, accoudé, respirant le frais, la porte du rez-de-chaussée laissant deviner, dans son carré d'un demi-pouce piqué de taches dansantes, des gens entrant, buvant, remuant aux lumières, fourmillement inouï de vie microscopique. Un troisième nous montre un jardin de café d'été, deux dames attablées à l'écart attirant avec une brioche un jeune faon qui n'ose et se ramasse dans une gracieuse et hésitante attitude. Enfin un paysage nous montre, comme opposition, la souplesse infinie du talent de Menzel. Des chaumières, des jardinets entourés de haies s'étagent en cascades irrégulières sur un terrain inégal ; çà et là, de minuscules figures ; comme rideau de fond, une montagne d'où s'arrachent, dans une ondée de lumière après la pluie, de lourdes vapeurs.

Quant à la ménagerie elle-même, c'est tout un monde où l'artiste a répandu l'intensité de sa verve. Des paons, la nuit, étagés lourdement sur une cime d'arbre ; — un coin de basse-cour au terrain richement et grassement rendu, un jeune veau se vautrant dans l'herbe, des poules s'échappant par une barrière vers un bout de pré ensoleillé ; — des ca-



ÉTUDE POUR LE « MARCHÉ DE VÉRONE ».

(Dessin au crayon d'Ad. Menzel.)

nards s'ébattant, s'éclaboussant; — des aras bleus et criards, l'un surtout, du plus beau rose tendre, posé sur son perchoir de luxe, ébouriffansa gorge que gratte un doigt de femme dont le bras nu, serré d'un bracelet, sort de la marge de l'aquarelle; — des paons blancs, des coqs huppés, un dindon opulent; — deux cygnes, le *sfumato* crémeux du plumage obtenu, non avec des empâtements de gouache, mais avec des traînées de grattoir et des mouillures d'éponge; — des cerfs nostalgiques sous les regards de familles endimanchées qui les contemplent à travers la grille; — des pigeons pattus et gavés, heureux et roucoulants sur un bout de toiture: — de merveilleux et furtifs petits poissons rouges; — un superbe bison noir à l'œil stupide, donnant des cornes dans un mouvant buisson de bambous obstruant la page en hauteur; — puis encore, des coqs de luxe détaillés à souhait pour le plaisir des connaisseurs; — des Japonaises jetant du grain à des faisans qui picorent en rond et font valoir les mouvements de leurs riches cols striés d'or changeant; — une maigre chevrette blanche tirant sur sa chaîne, intriguée par un cheval de bois oublié près d'elle; — des ours aux yeux bonasses qui semblent supplier au fond de leur fosse; — une autruche au cou pelé s'avançant dans le déhanchement de ses deux flancs en coffre et le ridicule balancement qui n'appartient qu'à elle. — Le caractère particulier de toutes ces bêtes est écrit avec une profondeur d'intuition dont on ne pourrait citer d'égale. Menzel, avec son flair d'humoriste, qui a si rarement peint un nu, un beau visage féminin, par cette seule raison que les beaux visages sont partout rares, qui dédaigne l'enfant, Menzel a, dans toute cette ménagerie, discrètement d'ailleurs et par la seule intensité naïve de l'étude sur le vif, compris et donné l'âme passive, résignée des bêtes.

Tels sont, en quelques mots, les traits principaux de cette exposition prodigieusement instructive. Un œil de myope, parfaitement sain et sobre, voyant la vie ni tendre ni émue, mais de tout temps entêté à la donner telle qu'il la sent, patiemment, par simple honnêteté, sans fracas pontifiant; un œil ironique, retranché dans sa misanthropie derrière ses lunettes, illuminant un masque renfrogné sous un front extraordinaire; un œil disposant de deux mains rompues à tout ce que le métier de dessinateur peut accumuler à plaisir de difficultés, exercées par l'effort de toute une vie de Prussien aussi opiniâtre que de sens rassis, et finalement assez absolument savantes pour se payer la probité sans détours et pour ne reculer devant aucun des problèmes de la vie coudoyée et vécue; un œil d'une pénétration redoutable, d'une autorité irrésistible, d'une clairvoyance aiguë; tel nous apparaît dans sa dominante géniale la figure



ÉTUDE POUR LE « MARCHÉ DE VÉRONE »

(Dessin au crayon d'Ad. Menzel.)

du plus grand peintre de l'Allemagne. On comprend sans peine, en parcourant cette exposition, où pourtant ne figurent pas de peintures, que Menzel exerce un si grand ascendant sur les artistes ses compatriotes qu'il est en train d'arracher aux fadeurs du *gemüth* pour les jeter dans l'étude des réalités fortifiantes [1].

JULES LAFORGUE.

1. Les admirables études à la mine de plomb que nous reproduisons ici ont été faites pour le dernier tableau de M. Menzel, *Le Marché aux herbes de Vérone,* œuvre que l'artiste a terminée tout récemment et qu'il vient d'exposer chez un marchand de Berlin. Nous avons fait graver par M. Dujardin trois des plus beaux dessins. Le temps nous a manqué pour faire paraître avec cet article la planche hors texte qui les reproduit ; nos lecteurs la trouveront dans le prochain numéro. Nous rappelons en même temps la remarquable étude que notre regretté collaborateur Duranty a consacrée ici même à M. Menzel (*Gazette des Beaux-Arts,* t. XXI, 2e période, p. 201).

(N. D. L. R.)



L'EXPOSITION DE TURIN

I.



'ITALIE tient ses promesses d'autrefois; elle avait dit, il y a vingt ans, dans un élan d'orgueil qui pouvait alors sembler présomptueux : *Italia fara da se;* elle a tenu parole. Politiquement, le programme est rempli; on a profité du malheur de voisins à qui l'on devait tout pour conquérir, sans coup férir ni surtout recevoir, le plus beau fleuron de la couronne nationale. Sur le terrain du développement industriel il reste beaucoup à faire, mais ce qui a été fait est considérable, nous le reconnaissons hautement, à la louange de la jeune nation et sans en éprouver aucun sentiment de jalousie.

L'exposition de Turin témoigne, en effet, d'une activité surprenante et de progrès considérables, si l'on tient compte de la jeunesse du royaume d'Italie. On y travaille beaucoup et avec fruit. Avant de jeter un coup d'œil sur les différentes sections qui intéressent particulièrement les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts,* nous demandons à dire un mot de l'Exposition elle-même. Le site est charmant; on a aménagé avec goût de vastes jardins qui s'étendent le long de la rive gauche du Pô, c'est-à-dire dans l'intérieur même de la ville. Les bâtiments, bien compris et d'un excellent effet décoratif, ne demandent cependant pas une description spéciale : ce sont des bâtiments d'exposition et les spécimens de ce genre d'architecture ne varient guère; toute notion de pays s'efface quand on erre dans leur dédale, et, n'était le langage que parlent les étiquettes, on se croirait aussi bien à Amsterdam, à Paris ou à Munich. Nous ferons une

exception en faveur de la salle de concert, immense rotonde très hardiment construite et d'un aspect imposant à l'intérieur. Il n'y a ni loges ni galeries, rien qu'un immense parterre; l'estrade des musiciens est « disposée *à* recevoir 500 *exécuteurs* », s'il faut en croire la version française d'un guide gratuit répandu à profusion non seulement à Turin, mais sur les banquettes de tous les chemins de fer d'Italie.

L'exhibition des objets exposés ne laisse rien à désirer sous le rapport de la méthode et de la clarté; les divisions rappellent, à peu de choses près, celles que nous avions adoptées au Champ de Mars en 1878. Les innovations sont dans les détails. Et puis, on s'est fort préoccupé de venir en aide au public. Ainsi, pour permettre aux familles de retrouver leurs membres épars, on a imaginé un moyen assez original. De distance en distance, de grands tableaux d'ardoise, disposés en diptyque, sont accrochés aux murs : on y inscrit à la craie, sur le volet de droite, les demandes, sur celui de gauche, les réponses : « *Vieni nella Galleria del lavoro*, écrit *M*lle *Maria S... — T'aspetto nella gran birraria* », a répondu l'intéressé, qui préfère un lieu moins sévère et plus rafraîchissant. Jamais d'inconvenances sur ces tableaux; on les a pris au sérieux et ils rendent de réels services.

La *Galleria del lavoro* est une traduction italienne de notre Galerie du travail imaginée à Paris en 1878; les métiers italiens y font tapage et le public s'y renouvelle sans cesse. Le caractère international de la section d'électricité a permis à quelques industriels étrangers de se glisser dans le sanctuaire; nous avons retrouvé là, non sans plaisir, certaines individualités parisiennes bien connues, dont le petit métier se rattache à l'électricité par un fil qui romprait facilement, si l'on n'y mettait de la complaisance : pianos mécaniques, machines à coudre et autres *tours* mis en mouvement par le fluide.

La plus grande curiosité de l'exposition nous ramène à ce qui devrait être notre sujet exclusif, à l'art; nous voulons parler de cette reconstitution d'une bourgade du XVe siècle, avec ses habitants et ses industries, abrités sous la protection d'un château fort de l'époque, reconstitution fort réussie, dont on a dit grand bien et qui mérite, en effet, d'être louée sans restriction. Le château est une réédification d'un monument dont les ruines se trouvaient à l'endroit même, croyons-nous. Quant aux maisons avec leurs boutiques, elles sont copiées d'après les originaux existant encore dans diverses localités du Piémont; on les a juxtaposées avec infiniment de goût. L'auberge, avec sa devise française : « Ici on mange bien, » est un délicieux édifice; les boutiques du potier, du forgeron, de l'armurier, du marchand de parfums et d'épices donnent à tous les points

de vue l'illusion des choses et de leur époque. On passe une heure charmante à parcourir la rue unique du bourg et les salles du château, au milieu de leurs habitants, si exactement costumés qu'on les croirait détachés des peintures du temps. Les organisateurs de ce beau spectacle ont recruté avec soin leur personnel : les hommes sont de type approprié à leurs fonctions ; quant aux femmes, on ne les a pas choisies parmi les plus laides de Turin, cela va sans dire. Un pareil spectacle suffirait à la fortune de l'Exposition, si elle n'avait d'autres attraits plus sérieux et tout aussi recommandables.

II.

Les industries d'art fleurissent en Italie avec une vigueur incontestable. La production est multiple, variée, de bonne qualité et de prix modestes. Les Italiens peuvent faire et font tout ce que font les nations dont l'unité politique et la puissance industrielle sont de plus vieille date. Il leur manque, à un degré plus marqué, ce qui manque autre part et ce qu'ils devraient avoir plus que d'autres, s'ils étaient à la hauteur de leur passé : l'invention et le goût. D'une dextérité sans pareille, sachant manier et assouplir la matière à leur volonté, ils ont des doigts que rien ne lasse ; ils exécutent les œuvres les plus ardues ; ils ne savent ni en concevoir de personnelles ni respecter le sentiment de celles qu'ils empruntent à l'étranger ; insuffisants comme créateurs, ils ne veulent pas, sauf dans certains cas, se résigner au rôle de copistes que, à défaut de mieux, leur adresse manuelle les rendrait particulièrement aptes à remplir.

En parcourant les salles du mobilier, de l'orfèvrerie, de la céramique et des bronzes, on est à la fois surpris et affligé de voir le méchant emploi qu'ils font de leur habileté d'artisans. C'est la tour de Babel de l'art ; tous les temps, tous les styles s'y heurtent dans une confusion inexprimable ; une sorte de folie semble s'être emparée de la matière elle-même ; toutes les lois physiques sont renversées ; les substances apparaissent comme déguisées dans ce carnaval universel : ici, le marbre ou le bronze se dérobent sous des soieries et des dentelles ; là, le verre est costumé en bronze. Dans ce désordre, on distingue, de temps à autre, quelque bel objet dont la physionomie ne trompe personne ; on le reconnaît tout de suite pour l'avoir vu autre part, ici ou ailleurs, plus souvent ailleurs, car il y a ceci de remarquable que les Italiens, si riches de leur propre fonds, préfèrent emprunter des modèles à l'étranger.

Pour le meuble, leur champ d'imitation est sans limites : ils passent du moyen âge au XVIIIe siècle, après avoir parcouru toute l'antiquité et s'être chargés de dépouilles ornementales égyptiennes, étrusques ou pompéiennes. La note moderne se retrouve un peu partout et le moyen de la donner importe peu : un lit étrusque, par exemple, est décoré de médaillons où se jouent des scènes enfantines empruntées à des photographies à la mode. Et quelles inventions bizarres! Ainsi, la chaise longue d'une très riche chambre à coucher éyptienne (!) présente une particularité charmante que nous avons cru devoir noter, dans la pensée coupable d'en faire profiter nos ébénistes parisiens. Ce meuble figure un sphinx allongé sur quatre pattes grêles qui forment les pieds; il est recouvert d'une peau de tigre fixée aux traverses; la queue seule de l'animal est libre; on a imaginé de la rouler en trompette pour qu'elle serve à attirer à soi « cette commodité de la conversation »! Quelque chose de délicat encore, et qui paraît fort à la mode, à en juger par le nombre des répétitions : sur les montants du dossier d'une chaise au bois nu on fixe négligemment une étoffe de velours, drapée en châle ; le comble de l'habileté est d'arriver à faire croire qu'il a été jeté là par une visiteuse. Nous recommandons enfin de grands prie-Dieu garnis de glaces où l'on peut se voir de pied en cap, de face et de profil; c'est là, il faut en convenir, une invention heureuse et qui portera les jolies femmes à la prière.

Les industriels qui se rendent coupables de ces fautes de goût sont d'autant moins excusables qu'ils montrent en même temps de très beaux meubles, notamment dans le style Louis XV. L'adresse de leurs ouvriers à travailler le bois ne connaît pas de limites, qu'il s'agisse de sculpture ou de marqueterie ; ce qui manque, nous le répétons, c'est le sentiment de la mesure, le goût de l'arrangement et le sens de l'appropriation à l'usage.

Les plus beaux objets d'orfèvrerie sont dans les vitrines de M. Castellani : il y a là d'admirables bijoux copiés ou renouvelés de l'antique. Autre part, même chez le joaillier de la reine, nous n'avons rien trouvé qui mérite d'attirer l'attention, sauf certains travaux de filigrane, et c'est bien peu de chose. Un service d'argenterie et des flambeaux Louis XV, exécutés pour la duchesse de Gênes, ne se recommandent ni par la légèreté du travail ni par l'élégance des profils.

Dans les travaux de mosaïque, les Italiens triomphent d'autant plus facilement qu'ils sont à peu près seuls en Europe à s'en occuper. Quant à la verrerie, on sait leur extraordinaire habileté; elle semble avoir encore progressé depuis notre Exposition universelle; ce n'a pas été,



LA CAGE, PAR M. G. FAVRETTO.

(Dessin de l'artiste d'après son tableau. — Exposition de Turin.)

malheureusement, au profit de l'art. Les produits du Dr Salviati et de la Compagnie Venezia-Murano sont des merveilles de fabrication; on est arrivé à obtenir du verre tout ce que l'on veut. Substance protéenne, elle ne se refuse à aucune métamorphose; la voici singeant le marbre, le bronze, le bois, les pierres ou les métaux précieux; dans tous ces avatars du verre, on oublie trop souvent une chose capitale, c'est de nous rappeler sa nature propre, et nous nous prenons à le traiter sans respect, oublieux nous-mêmes de cette fragilité qui est à la fois sa force et sa faiblesse. La cristallerie a été introduite, il y a peu de temps, en Italie; c'est un art dans l'enfance; il convient de n'en pas parler pour le moment.

La céramique se montre très florissante à l'Exposition de Turin; d'importants ateliers ont surgi de tous côtés, et il semble que la nation vient de récupérer une de ses gloires d'autrefois. Les manufactures célèbres sont toutes représentées par de jeunes établissements qui, du premier coup, ont retrouvé les secrets de la fabrication. Dans cette spécialité comme dans les autres, le progrès s'arrête là : on sait imiter à ravir, on n'invente rien; ou, si l'on invente, c'est moins que rien et il serait préférable de s'en tenir à l'imitation stricte. Que voit-on, en effet, à côté de belles copies des pièces célèbres de Gubbio, de Pesaro, de Faenza, de Deruta, etc., et aussi de morceaux étrangers, français, allemands, hispano-mauresques? D'horribles amalgames de styles et d'époques qui témoignent d'une extraordinaire décadence du goût et de la raison. Voici un plat où le décor est formé d'emprunts faits à Jean d'Udine, à Bérain et à Boucher; en voici un autre où une scène contemporaine de mœurs italiennes s'enchâsse dans un décor japonais; le décor de celui-ci est le portrait d'un vieux monsieur en tenue de soirée, la tête surmontée du chapeau cylindrique! Si le sentiment décoratif se montre ainsi dévoyé, le sens de l'adaptation paraît aussi gravement atteint. La céramique est bonne à tout; on en fait des mobiliers complets; je crois même avoir aperçu une malle en faïence. Revenons à l'excellente impression que nous ont laissée les copies du passé, et restons-y.

Le bronze nous suggérerait des réflexions semblables. Industriellement, la fabrication est excellente; on peut acheter en Italie d'excellentes copies des chefs-d'œuvre dont le génie de ses artistes, au xve et au xvie siècle, a doté jusqu'à ses moindres cités. Dans le présent, le bronze vaut ce que vaut la sculpture italienne de nos jours, il ne saurait en être autrement.

III.

Les industriels et les commerçants italiens ont montré, à l'occasion de l'Exposition de Turin, le patriotisme le plus élevé et par conséquent le plus respectable. Ils sont venus en foule, heureux et fiers de prouver au monde que le *risorgimento nacional* n'est pas un vain mot : l'union leur a fait une force, la chose est évidente, incontestée; aussi le succès de l'Exposition cause-t-il à tous les Italiens une joie bien légitime. Dans ce concours de toutes les forces de la nation, nous regrettons d'avoir à relever l'absence de quelques-uns des artistes les plus célèbres : la section des beaux-arts y perd sans doute beaucoup, et ce seul fait peut expliquer qu'elle ne nous ait pas semblé offrir un intérêt comparable à celui des sections voisines, où le progrès industriel s'affirme si hautement.

« Très épris de singularités et de raffinements; curieux par delà l'outrance des virtuosités de l'invention; doué au surplus des plus délicates aptitudes aux habiletés et aux prestesses de l'outil, et porté, par conséquent, à s'en exagérer le mérite dans le rendu de la forme ou dans l'expression de la couleur, l'art italien, dont le réveil date encore d'hier, traverse visiblement une période d'hésitation, d'incertitude et de trouble. » Ces observations sont vraies aujourd'hui comme elles l'étaient en 1878, quand M. Paul Lefort les consigna dans la *Gazette*. L'art italien est entre les mains d'hommes adroits et instruits, qui, ne sachant trop quelle voie prendre, suivent les chemins frayés par d'autres dans toute l'Europe, sans regarder chez eux, sans jeter un coup d'œil sur les richesses accumulées dans leurs musées, dans leurs églises. Ayant à parler de beaucoup d'artistes inconnus ou peu connus à Paris, nous croyons utile de les comparer à certains modèles familiers à nos lecteurs : cela ne voudra pas dire que nous prétendons subordonner leurs œuvres à celles d'autrui et les ravaler au rang de copies.

Le genre noble, mythologie, histoire ou sainteté, et la peinture décorative sont à peine représentés à l'Exposition; tout se maintient dans l'anecdote, l'épisode historique et les études de mœurs ou de sites pittoresques. Très peu de paysages et beaucoup de marines. Ce n'est pas que les grands cadres manquent; ils foisonnent au contraire, car les artistes ont une tendance marquée à amplifier leurs sujets : telle ou telle de leurs toiles gigantesques devrait avoir les dimensions d'un tableau de chevalet; la peinture y gagnerait et le sujet n'y perdrait rien.

M. G. Ferrari a traité en grand et dans un vif sentiment du drame une *Via dolorosa*, bien composée et peinte avec talent; on songe à

M. Munkacsy et la comparaison n'est pas au désavantage de M. Ferrari. Une *Sainte Lucie* de M. O. Orazzi intéresse également par un réel mérite de mise en scène. Était-il bien nécessaire de souligner le sujet par cette légende : *Condamnata santa Lucia al lupanare?* Nous hésiterions à la traduire en français, mais « l'italien dans les mots brave l'honnêteté ». Du reste, nous ferons remarquer, en passant et pour ne pas y revenir, que les artistes italiens ne se targuent pas d'une pruderie excessive ; il y paraît à beaucoup des tableaux exposés. Notre Salon, le Salon de la « Babylone moderne » aurait certainement fermé ses portes à certains d'entre eux.

Dans la *Martyre chrétienne* descendue aux catacombes, de M. E. Crespi, il y a un ressouvenir évident de la manière de Prud'hon ; le tableau est du reste bien composé, et le regard se repose avec plaisir sur ses colorations argentines. Avec la *Vita romana sotto Claudio*, M. G. d'Agostino ne fait certes pas penser à Couture : ses Romains de la décadence tiendraient plutôt des anciens comme les comprend M. Alma Tadema ; moins savants, moins bien dessinés, ils semblent, par contre, plus librement peints que ceux du peintre anglo-hollandais.

Les bons portraits sont rares, et n'accusent en rien une origine italienne. Les meilleurs portent la signature de MM. Favretto et Esposito.

L'Exposition abonde en tableaux militaires, mais la plupart sont d'une faiblesse insigne ; nous ne voyons guère à signaler qu'une *Charge de cavalerie à Montebello*, très mouvementée, par M. de Albertis, et la *Ligne de bataille. 1866!* de M. G. Fattori, tableau bien observé et d'une composition qui n'est pas ordinaire.

Le meilleur de l'exposition est dans les toiles de genre et dans les marines. Les tableaux de M. Favretto n'auraient à redouter le voisinage d'aucune autre peinture, ni dans son pays ni ailleurs ; il a sa manière à lui, et quoiqu'il se rattache à l'école de Fortuny, cette manière vaut infiniment mieux que celle de l'école. Sa peinture, grasse et souple, est d'un coloriste distingué ; elle charme par l'harmonie des tonalités beaucoup plus que par leur éclat ; il dispose avec goût ses sujets et les dessine en peintre, sans petitesses d'accent, sans recherches puériles. Ses tableaux, et particulièrement *Suzanne et les deux vieillards*, le *Bain*, la *Cage* et *Sur la Piazzetta* sont, de toutes les œuvres de l'Exposition, celles que nous avons vues et revues avec le plus de plaisir.

Chez M. Aug. Corelli, l'habileté, cette monnaie courante de l'art italien, tient du prodige, et il a plus encore, un talent très sérieux basé sur un réel savoir. Sous le titre *Mia povera Maria*, il a représenté un jeune paysan de la campagne de Rome, agenouillé et sanglotant auprès du lit

de mort de sa fiancée, un lit de roses et de verdure: c'est une grande aquarelle, éclatante de fraîcheur et cependant si bien harmonisée que la gaieté des couleurs laisse subsister entière l'impression de tristesse que comporte le sujet.

Nous venons de nommer deux peintres de grand mérite, en voici un troisième. M. Caprile Vincenzo, dans un cadre plus large, montre un jeune garçon presque nu, venant de puiser de l'eau à la *Fontaine de Santa-Lucia*, à Naples; c'est une bonne peinture, large sans négligence, de tonalité juste et plaisante; on peut regretter seulement que le peintre ait donné à la tête de son modèle un relief excessif; elle a de la tendance à abandonner les épaules qui la portent.

On regarde beaucoup l'exposition de M. Raffaelle Faccioli; c'est un homme de talent sans doute, mais nous trouvons sa peinture un peu mince pour la grandeur des toiles, et puis le choix et l'arrangement des sujets sentent le maniéré et la prétention. Son portrait de Giacomo Leopardi nous reporte à l'époque romantique, une des stations de l'art où nous aimons le moins nous arrêter. Quant au *Vicit amor patriæ*, on est tout surpris de voir un tableau qui porte cette légende héroïque encombré de détails puérils soigneusement soulignés. Nous sommes dans une voiture de chemin de fer, compartiment de 1re classe; un jeune soldat blessé repose entre les bras de sa mère éplorée; le groupe qu'ils forment est assez heureux et l'on ne demanderait pas mieux de s'apitoyer sur le sort de cette victime de la guerre, si l'œil n'était distrait par de menus détails d'ameublement et de costume. Le peintre ne nous fait grâce d'aucun; il a même pris soin d'indiquer en bonne place que le drame ne se passe pas dans le compartiment des fumeurs : *Evietato fumare!* cette inscription émouvante se trouve au milieu du tableau sur une belle plaque de porcelaine.

Plus sévère et plus à la hauteur de son sujet, M. E. Pagliano trouve des accents larges et émus pour peindre *Le corps de Luciano Manara, à Santa-Maria della Scala à Milan*. Signe des temps! nous retrouvons à Turin l'*Age de pierre* que nous avions laissé au Salon de Paris; l'ours de M. Cormon est un lion dans le tableau de M. E. da Riu, d'ailleurs peintre de talent et qui n'a certainement connu ni les projets ni l'œuvre de son confrère parisien.

Parmi les tableaux de genre que nous aimerions à voir condensés dans un cadre plus petit, dans l'intérêt du peintre et de l'œuvre, nous avons retenu quelques toiles de mérite : l'*École buissonnière,* de M. C. Stratta; *Hodie tibi, cras mihi*, par M. P.-C. Gilardi : une rangée de vieillards, le cierge en main, chantant ou baillant au service funèbre d'un contem-

porain; aucun d'eux ne semble pénétré de la mélancolie du sujet et de la pensée philosophique qui le souligne. M. G. Grosso a illustré une page de roman; on voit, dans cette image de quinze mètres carrés environ, une jeune religieuse entraînée violemment par ses compagnes vers un cachot d'aspect sinistre : *La Cellule des folles.* A gauche, la supérieure, hautaine, inexorable. Point n'est besoin d'avoir lu le roman pour savoir qu'il s'agit d'une œuvre de polémique anticléricale. *Et nunc et semper,* dit M. P. Pajetta; — décidément les peintres italiens aiment le latin. C'est l'éternelle histoire de la vertu des filles aux prises avec la pauvreté. Le Vice, sous les traits d'une vieille femme, s'éloigne sournoisement en regardant du coin de l'œil l'effet que va produire un billet de banque jeté aux pieds d'une malheureuse ouvrière. Le peintre ne se prononce pas; nous sommes libres de croire au triomphe final de la vertu. M. Irolli n'expose que de grandes esquisses, *Amour et Devoir,* la *Madeleine d'aujourd'hui;* elles laissent beaucoup à désirer sous le rapport du goût, mais on ne peut s'empêcher de reconnaître la prestesse et la largeur de l'exécution.

Citons enfin MM. A. Ferragutti, C. Tallone, Volpe et M. Lazzaro Pasini; le succès de ce dernier est des plus vifs; il a représenté une scène mortuaire chez de pauvres gens, avec un soin, une minutie incroyable. C'est de la peinture en trompe-l'œil : les visiteurs de l'Exposition crient au chef-d'œuvre.

M. Pasini (Alberto), qu'il ne faudrait pas confondre avec le précédent, est presque un des nôtres; il a chez nous une telle notoriété qu'il est superflu de rappeler la nature exquise de son talent. Son œuvre fait honneur à l'Exposition de Turin, où l'on sent du reste son influence à chaque pas. Ce ne sont de tous côtés que vues d'Orient ou d'Italie, de Venise surtout, traitées dans sa manière brillante, et beaucoup portent la marque d'un mérite très distingué. Dans ces notes rapidement prises, je n'ai pas la prétention de donner une idée complète de l'Exposition des peintres italiens, ni de rendre à chacun la justice qui lui est due; MM. L. Bazzaro, Santoro Rubens, A Beccaria, G. Boggiani, M. dell'Orto m'ont semblé particulièrement habiles dans ce genre de peinture où la palette semble faite de pierres précieuses; ceux que j'oublie voudront bien me pardonner. A vrai dire, si cet art comporte une grande dextérité de doigts, toujours amusante à observer, il nous éloigne tellement de la vérité naturelle des choses que le sentiment du spectateur se tient dans la curiosité pure. On ne saurait attendre d'un kaléidoscope des émotions bien vives.

Cependant certains de ces habiles artistes ont d'autres ambitions que

d'enluminer de pittoresques images; M. N. Cannicci, par exemple, avec ses *Semailles en Toscane,* ne se contente pas de l'éclat de sa couleur; il cherche le sentiment, et, par un singulier hasard, c'est aux Anglais qu'il va redemander son idéal, cette grandeur sereine de l'art italien au xv[e] siècle que l'on s'est efforcé d'acclimater sur les bords de la Tamise. Un autre artiste également distingué, M. Ad. Tommasi, nous semble à à la fois impressionné par les Anglais et par notre Jules Breton.

Dans cette liste de peintres, il serait injuste de ne pas comprendre encore MM. Cammarano, Carcano, Ciardi, très intéressants à des titres et dans des genres différents; enfin, pour terminer, un mariniste de première force, au faire large et puissant, très habile metteur en scène, M. Pompeo Mariani.

En somme, il y a beaucoup de talent dépensé, un peu à tort et à travers, dans la section de peinture, et cependant l'Exposition ne donne pas la mesure de l'art contemporain en Italie; pour se prononcer, il faudrait encore avoir sous les yeux les tableaux de MM. de Nittis, Morelli, Boldini, Michetti, Induno...; l'abstention de ces artistes de grand mérite et d'autres, dont le nom ne nous vient pas sous la plume, est très regrettable : les Italiens ne seront pas seuls à la déplorer.

Nous avons peu de chose à dire de la sculpture. Peut-être est-il permis d'espérer une renaissance prochaine de cet art en Italie; l'ensemble de l'Exposition témoigne d'efforts sérieux, et l'on paraît comprendre enfin le respect dû à la statuaire. Il y a encore beaucoup trop de ces ouvrages de commerce où des travaux de bijouterie masquent, sans la cacher, l'insuffisance des formes et la pauvreté des sujets; mais, à côté, l'on voit avec plaisir de belles académies et quelques groupes dignes du marbre.

Nous ne parlerons pas des sujets, petits et grands, qui témoignent seulement de l'habileté des praticiens; à quoi bon relever les innombrables motifs à parapluie — des parapluies en marbre! — ou les nudités qui servent de supports à des imitations d'étoffes? Occupons-nous des œuvres d'art.

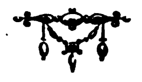
Les statues que nous allons citer se tiendraient fort bien dans nos expositions françaises de sculpture, dont la supériorité est partout reconnue : *Le Pharisien,* de M. Andréoni, que la parole du Christ a rendu indécis au moment où il s'apprêtait à jeter la première pierre; un *Ovide* de M. E. Ferrari; *Ad bestias,* de M. E. Franceschi, martyr sans conviction, mais excellente figure de vieillard hébété par la terreur; *Juive,* de M. D. Calandra; *Le Général Medici,* de M. G. Monteverde; *Lucrèce,* à demi couchée et repliée sur elle-même au moment où elle va se frapper

d'un poignard, par M. G. Ginotti, beau morceau de marbre d'un travail accompli; *Anacréon meurt!* de M. E. Mancini, figure assise du poète au moment où il passe, sans transition, de l'ivresse à la mort. Puis, dans les sujets familiers : une excellente figure de *Saltimbanque*, par M. G. Gasbarra, et un petit *Baigneur frileux* de M. Marsili : cet artiste s'inspire de son compatriote, M. Gemito, dont le talent remarquable eût pu fournir un appoint considérable à l'Exposition.

Les groupes sont rares, au moins les bons; nous avons noté parmi ceux-ci la *Dernière heure de Missolonghi*, par M. B. Civiletti; l'*Inondation à Venise*, de M. G. Norfini. Le désastre d'Ischia a beaucoup occupé les sculpteurs italiens; aucun ne s'est élevé à la hauteur du drame. On regarde beaucoup une statue du roi en costume de ville, debout sur les ruines de Casamicciola, par M. A. d'Orsi; mais le moyen d'être ému par la silhouette d'une redingote et d'un chapeau à haute forme!

Le triomphateur de l'exposition de sculpture est M. D. Sarti. Sous le titre *Esclavage*, il exhibe, au milieu d'une des galeries consacrées à la peinture, la plus importante peut-être, un groupe colossal devant lequel la foule s'arrête avec émotion. C'est une illustration en plâtre de l'*Oncle Tom*, destinée sans doute à quelque musée Tussaud ou Grévin, et qui pour produire tout son effet, aura besoin du secours de la peinture. Sur une sorte d'estrade en pierre, un fauteuil de canne où trône le cruel planteur; la face convulsée par un ignoble sourire, les lunettes mal assujetties, il contemple sa victime, une jeune esclave attachée, suspendue presque par la tête à un pilori. A droite, le bourreau, tenant en main le fouet dont il vient de frapper les premiers coups; il se retourne vers son maître pour le consulter du regard; à gauche, un second nègre contenant à grand'peine deux molosses altérés du sang frais qui dégoutte des bras et de la poitrine de la suppliciée. Tout ceci grandeur de nature, dans les conditions d'espace et de liberté qu'aurait le fait réel; on comprend l'émotion du public; on comprend moins le sculpteur, et son habileté même le fait paraître plus coupable dans cet outrage infligé au grand art de la statuaire. Le jury des beaux-arts a été mal avisé de réserver en quelque sorte une place d'honneur à un ouvrage de cette nature. Dans notre pays, qui n'a vu naître ni Donatello ni Michel-Ange, les portes du Salon ne se fussent certainement pas ouvertes devant l'*Esclavage* de M. Diego Sarti.

ALFRED DE LOSTALOT.



EXPOSITION

D'ŒUVRES DE MAITRES ANCIENS

TIRÉES

DES COLLECTIONS PRIVÉES DE BERLIN EN 1883[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE)

VII.

ÉCOLE FRANÇAISE.



A section française à l'Académie de Berlin eût fait honneur à n'importe quelle exposition parisienne; et même, il faut l'avouer, non sans regrets, on ne pourrait rassembler aujourd'hui chez nous autant de beaux échantillons de l'art du XVIII[e] siècle, autant de Watteau, de Lancret et de Pater que l'ont fait les organisateurs de l'exposition berlinoise. Nous avons déjà parlé du goût dominant de Frédéric pour *ces peintres de Brabant*, de ses agents à Paris pour l'acquisition des toiles préférées, de l'attention soutenue qu'il donnait à ces achats, même au milieu des préoccupations de la guerre.

C'est grâce à cette prédilection de Frédéric II que l'Académie a pu réunir neuf Watteau, douze Lancret, vingt-cinq Pater, trois Chardin, trois de Troy, un Boucher, un Latour; en sorte que l'art français du dernier siècle s'étalait glorieusement, en 1883, dans la capitale de la Prusse.

Le grand triomphateur est Antoine Watteau. Aussi M. Dohme lui donne-t-il, avec raison, la place d'honneur dans sa très intéressante et substantielle étude sur la section française. Il a même élargi son cadre et profité de l'occasion pour consacrer au grand peintre de Valenciennes d'excellentes pages qui sont un précieux supplément aux travaux des Goncourt. Nous ne pouvons suivre pas à pas M. Dohme dans ses fines et ingénieuses recherches; nous devons nous borner à parler rapidement des tableaux exposés à l'Académie ou conservés dans les châteaux royaux de Prusse. D'abord un curieux paysage (nouveau palais de Potsdam) où l'on trouve déjà en germe le système des fonds employé plus tard par le maître, un centre très clair encadré de bordures sombres et foncées, les terrains des premiers plans étant, en général, d'un modelé insuffisant : une cabane dans un groupe d'arbres vers la droite; au milieu, une échappée lumineuse sur des lointains montagneux reflétés dans des eaux paisibles;

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIX, p. 273 et p. 357.

à gauche, une ruine habitée; sur le devant une charrette et des paysans. L'influence des Flamands est très marquée, l'exécution est encore celle d'un habile décorateur, cherchant l'effet par les voies rapides et s'appuyant sur certains procédés de la facture de Teniers. On y reconnaît peut-être les dernières traces de ces habitudes de travail trop pressé, contractées par le jeune peintre lorsqu'il était employé chez un marchand de tableaux à la grosse du Pont-Neuf. « On débitait dans ce tems-là, dit Gersaint, beaucoup de petits portraits et de sujets de dévotion aux marchands de province, qui les achetoient à la douzaine ou à la grosse. Le peintre chez lequel il venoit d'entrer étoit le plus achalandé... Il avoit quelquefois une douzaine de misérables élèves qu'il occupoit comme des manœuvres; le seul mérite qu'il exigeoit de ses compagnons étoit la prompte exécution... Watteau avoit surtout le talent de rendre si bien son *Saint Nicolas,* qui étoit un saint qu'on demandoit souvent, qu'on le réservoit particulièrement pour lui : *Je sçavois,* me dit-il un jour, *mon saint Nicolas par cœur et je me passois d'original.* »

Watteau arrive à son véritable style, au genre qui l'a immortalisé, aux peintures de fêtes galantes, de divertissements champêtres, d'amoureux passe-temps avec un tableau du Nouveau Palais à Potsdam, *les Bergers*[1], dont la facture rappelle encore Teniers, notamment dans la figure du vieux musicien, mais où le maître, quoique loin de son apogée, se révèle cependant tout entier avec ses qualités principales : liberté du dessin, puissance de la coloration, grâce exquise d'arrangement et aussi avec quelques défauts, maladresse de certains mouvements, type d'une convention trop accusée (la tête de femme au *museau de souris*), et incurie de la palette. Ce dernier défaut, qui a pu nuire à la conservation de plus d'une œuvre de Watteau, est relevé avec un excès de sévérité par le comte de Caylus dans la *Notice* si heureusement retrouvée par M. Ed. de Goncourt ; « il étoit dans l'habitude, dit Caylus, quand il reprenoit un tableau, de le frotter indifféremment d'huile grasse et de repeindre par-dessus. Cet avantage momentané a, par la suite, fait un tort considérable à ses tableaux ; à quoi a encore beaucoup contribué une certaine malpropreté de pratique qui a dû faire tourner ses couleurs. Rarement il nettoïait sa palette et étoit souvent plusieurs jours sans la charger. Son pot d'huile grasse, dont il faisoit un si grand usage, étoit rempli d'ordure et de poussière et mêlé de toutes sortes de couleurs qui sortoient de ses pinceaux à mesure qu'il les y trempoit. » Sans prendre au pied de la lettre ce rude réquisitoire de Caylus contre la palette de Watteau, on peut attribuer à cette négligence, et plus encore à l'usage de mauvais ingrédients, le lamentable état de quelques-uns des beaux morceaux du maître.

L'*Amour paisible* (à l'Exposition) marque une étape décisive ; il y a progrès partout : dans la conception même du sujet, les personnages n'étant plus des bergers de convention ou des comédiens jouant une scène amoureuse, mais hommes et femmes de bonne compagnie, en aimables costumes de fantaisie, sans perruque ni poudre, s'abandonnant nonchalamment aux charmes de la vie voluptueuse; progrès dans la gracieuse et juste expression des gestes, dans la fine individualité des têtes, de celle, entre autres, du beau joueur de luth, habillé de rose, qui pourrait être un portrait idéalisé de Watteau lui-même encore jeune; progrès dans l'aisance fluide d'un pinceau habile à rendre toutes les délicatesses des plis menus d'un léger taffetas de soie; progrès enfin dans un fond de parc fait du premier coup à larges traits, non sans un sou-

1. Une édition plus mûrie de ce tableau se trouve dans la collection de Mgr le duc d'Aumale, à Chantilly; elle a été gravée par Tardieu sous ce titre : *Les Plaisirs pastorals.*



venir des croquis pris au jardin du Luxembourg, mêlés à l'étude des Rubens de la galerie de Médicis, et où l'on voit póindre ces effets lumineux qui bientôt seront un des triomphes de Watteau.

A côté de l'*Amour paisible* se place la *Leçon d'Amour,* gravée par Dupuis en 1734, probablement acquise pour Frédéric II à la vente de M[me] de Pompadour (28 avril 1766), qui comptait dix-sept Watteau; peinture aujourd'hui craquelée et dont la pâte rétrécie forme d'innombrables petites rides, mais d'un ton clair très séduisant par son charme lumineux. L'heure du soir approche, les premiers plans et les groupes d'arbres, qui occupent la moitié droite, se noient déjà dans des ombres obscures; des lointains de la partie gauche baignés d'une chaude clarté se détache vigoureusement l'élégante silhouette d'un joueur de luth debout, auquel fait face un groupe de quatre personnages étendus sur le gazon et éclairés, en avant d'un fond de parc sombre, par les rayons d'une lumière oblique. La svelte et mignonne figure du joueur de luth aux contours délicatement estompés attire par son caractère sentimental. Watteau sait donner à ses personnages même de pure fantaisie une individualité intéressante, et l'on sent que ces gracieux héros, élancés et nerveux, rompus à l'art de la galanterie raffinée, et ses femmes dont la coquetterie nonchalante exclut tout sentiment passionné, sont copiés d'après des originaux déterminés, qui n'ont rien de commun avec les modèles payés des classes inférieures. La poésie du motif se joint aux qualités picturales, heureuse alliance qu'on ne retrouve point chez les Lancret, les Pater et autres imitateurs de Watteau; ils restent dans le domaine de l'anecdote piquante; lui, s'élève à la conception idéale; ils ne lui prennent que l'extérieur, l'apparence, l'enveloppe, il garde le sentiment intime et le charme pénétrant.

Le *Concert* est dû à la même inspiration, quoique le groupe principal ne soit qu'une répétition libre du tableau *Pour nous prouver que cette belle,* gravé en 1719, par Surugue (chez sir Richard Wallace). Inégalement achevé dans ses diverses parties, il n'est qu'une improvisation géniale et rapide; le ton général est produit par la couleur même qui a servi de préparation; un pinceau savoureux et empâté y a jeté avec une rare précision des lumières d'un blanc rompu; mais cette virtuosité n'est point exempte de maniérisme, surtout dans les petits plis de soie faits d'un trait uniforme et de mémoire. Ce tableau, très noirci et repeint, appartient à cette série d'œuvres qu'une exécution trop hâtée et trop négligée a vouées à une prompte détérioration.

La *Mariée de Village,* gravée par Cochin (à Sans-Souci), est si mal conservée qu'elle n'a pu être, nous l'avons dit, admise à l'exposition. Cependant M. Dohme constate avec raison « que cette ruine est un vrai trésor ». Dans un espace de 92 centimètres sur 75 se pressent plus d'une centaine de petits personnages, les têtes des figures principales étant, malgré leur exiguïté, d'une grâce exquise et peintes avec un soin minutieux dans cette pâte émaillée qui distingue Watteau de ses imitateurs, pâte si solide que seule elle a résisté aux lamentables atteintes de la craquelure et de la noircissure.

L'*Assemblée dans un parc* est une répétition libre de l'*Assemblée galante*, gravée par Le Bas. Dans l'une et l'autre, Watteau nous montre, en un fond de parc près d'une fontaine, des figures et des groupes empruntés à ses feuilles d'études ou à ses souvenirs, sans les condenser en une composition homogène dont les diverses parties convergeraient vers un centre déterminé. Tel personnage est pris à la *Gamme d'Amour,* gravée par Le Bas; tel autre à des feuilles d'études du Louvre[1]; d'autres à l'œuvre

1. Voir le catalogue Braun, n[os] 912 et 914.

gravé du maître. Comme tout virtuose, Watteau a ses ressources usuelles, ses expédients qui allègent la besogne, ses *trucs*, plus faciles à découvrir dans ce tableau qui, n'étant point achevé, fournit d'autant mieux de sûres indications sur sa manière de préparer et d'ébaucher sa toile. Avant tout, il couvre d'un ton local défini un morceau de la surface, sans se préoccuper des contours; puis vivement et hardiment, d'un plein pinceau trempé dans une couleur liquide, il dessine les lumières; ensuite viennent les ombres, traitées par le même procédé en un ton plus foncé; enfin, quelques traits verts et quelques empâtements dans les plis principaux pour caractériser les chatoiements de l'étoffe changeante, et le vêtement est achevé sauf quelques glacis. Ceux-ci, qui manquent dans notre tableau, sont en général rendus à l'aide d'une matière liquéfiée et transparente, grâce à laquelle il obtient cette puissance de lumière et cette légèreté de demi-teintes qu'on admire dans ses bonnes productions. Pour les carnations, il préfère une préparation de tons épais et consistants; il y appose de petites touches hardies et « galantes » qui forment autant de points lumineux sur les saillies du visage, comme le nez, les pommettes, les bouts d'oreille, reliés entre eux par de légères demi-pâtes. Pour les contours des chairs il emprunte à Rubens son trait de puissant rose ou rouge brun, luisant sous la couche de pâte mince qui le couvre sans le cacher. Quoiqu'il y manque la dernière main, l'*Assemblée dans un parc* appartient à la période médiane de la vie de Watteau et non à ses dernières années, où les figures deviennent plus élancées.

Watteau était admis à l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1712, mais il ne pouvait se résoudre à présenter le tableau réglementaire qui rendait l'admission définitive. Ce ne fut qu'en 1717 qu'il consentit à s'exécuter, intimidé par une menace d'exclusion, et cette menace nous a valu l'*Embarquement pour Cythère*, l'œuvre capitale du maître, celle où il a mis au service de sa magie poétique tous les enchantements de sa palette.

« ... Le paradis de Watteau s'ouvre, dit M. Edmond de Goncourt[1]; c'est Cythère. Sous un ciel peint des couleurs de l'été, la galère de Cléopâtre se balance à la rive. L'onde est morte. Le bois se tait. De l'herbe au firmament, battant l'air sans haleine de leurs ailes de papillon, un essaim de Cupidons vole, vole, qui se joue et danse, nouant ici avec des roses les couples nonchalants, nouant là-haut la ronde des baisers de la terre montés au ciel. Ici est le temple, ici est la fin de ce monde : « l'Amour paisible » du peintre, l'amour désarmé, assis à l'ombre, que le poète de Théos voulait graver sur une douce coupe du printemps; une Arcadie sourieuse; un Décaméron de sentiment; un recueillement tendre; des attentions au regard vague; des paroles qui bercent l'âme; une galanterie platonique, un loisir occupé du cœur; une oisiveté de jeune compagnie; une cour d'amoureuses pensées; la courtoisie émue et badine de jeunes mariés penchés sur le bras qu'ils se donnent; des yeux sans fièvre, des enlacements sans impatience, des désirs sans appétits, des voluptés sans désirs, des audaces de gestes réglées pour le spectacle comme un ballet, et des défenses tranquilles et dédaigneuses de hâte en leur sécurité; le roman du corps et de la tête apaisé, pacifié, ressuscité, bienheureux; une paresse de passion dont rient d'un rire de bouc les satyres de pierre embusqués dans les coulisses vertes... Adieu les bacchanales que menait Gillot, ce dernier païen de la Renaissance, né des libations de la pléiade aux dieux agrestes d'Arcueil! Adieu l'Olympe du *Io Pœan*, les chalumeaux enroués et les

1. *L'Art au* XVIII[e] *siècle*, 1[er] fascicule, *Watteau*. Paris, Quantin, 1880.

dieux chèvres-pieds, le rire du *Cyclope* d'Euripide et de l'*Évohe* de Ronsard; les licencieux triomphes, les joies couronnées de lierre,

Et la libre cadence
De leur danse.

« Ces dieux s'en sont allés, et Rubens, qui revit dans cette palette de chair rose et blonde, erre dépaysé dans ces fêtes où se tait l'émeute des sens, caprices animés qui semblent attendre un coup de baguette pour perdre leur corps et disparaître dans la patrie des caprices comme un songe d'une nuit d'été! C'est Cythère; mais c'est la Cythère de Watteau. C'est l'amour, mais c'est l'amour poétique, l'amour qui songe et qui pense, l'amour moderne, avec ses aspirations et sa couronne de mélancolie.

« Oui, au fond de cet œuvre de Watteau, je ne sais quelle lente et vague harmonie murmure derrière les paroles rieuses; je ne sais quelle tristesse musicale et doucement contagieuse est répandue dans ces fêtes galantes. Pareille à la séduction de Venise, je ne sais quelle poésie voilée et soupirante y entretient à voix basse l'esprit charmé. L'homme passe au travers de son œuvre; et cet œuvre, vous venez à le regarder comme le jeu et la distraction d'une pensée souffrante, comme les jouets d'un enfant malade et qui est mort. »

Et revenant avec une prédilection enthousiaste à cet incomparable morceau, M. de Goncourt dit encore : « Parlons de ce chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre français, de cette toile qui a sa place marquée, avant cinquante ans, sur l'un des murs du Salon carré : l'*Embarquement de Cythère*.

« Voyez tout ce terrain à peine recouvert d'une huile transparente et mordorée, tout ce terrain gâché d'un barbotage rapide, effleuré d'un frottis léger. Voyez ce vert des arbres transpercés de tons roux, pénétré de l'air ventilant, de la lumière aqueuse de l'automne. Voyez, sur le délicat aquerellage d'huile grasse, sur le lisse général de la toile, le relief de cette pannetière, de ce capuchon, voyez la pleine pâte des petites figures avec leur regard dans le contour noyé d'un œil, avec leur sourire dans leur contour noyé d'une bouche. La belle et coulante fluidité de pinceau sur ces décolletages et ces morceaux de nu semant leur rose voluptueux dans l'ombre du bois! Les jolis entre-croisements de pinceau pour faire rebondir une nuque! Les beaux plis ondulants aux cassures molles, pareilles à ceux que l'ébauchoir fait dans la glaise! Et l'esprit et la galanterie de touche que met aux fanfioles, aux chignons, aux bouts de doigts, à tout ce qu'attaque le pinceau de Watteau! Et l'harmonie de ces lointains ensoleillés, de ces montagnes à la neige rose, de ces eaux reflétées de verdures; et encore ces rayons de soleil courant sur les robes roses, les robes jaunes, les jupes zinzolin, les camails bleus, les vestes gorge-de-pigeon, les petits chiens blancs aux taches de feu! Car nul peintre n'a rendu, comme Watteau, la transfiguration des choses joliment colorées sous un rayon de soleil, leur doux pâlissement, l'espèce d'épanouissement diffus de leur éclat dans la pleine lumière. Arrêtez un moment vos regards sur cette bande de pèlerins et de pèlerines se pressant, sous le soleil couchant, près de la galère d'amour prête à appareiller : c'est la gaieté des plus adorables couleurs de la terre, surprises dans un rayon de soleil, et toute cette soie nuée et tendre dans le fluide rayonnant, vous fait involontairement vous ressouvenir de ces brillants insectes qu'on retrouve morts, avec leurs couleurs encore vivantes, dans la lumière d'or d'un morceau d'ambre. »

Il y a deux éditions de ce chef-d'œuvre; l'une, un des trésors du Louvre; l'autre,

gravée par Tardieu, conservée dans la collection privée du roi de Prusse et exposée à l'Académie. Les deux tableaux présentent d'assez notables différences : celui de Berlin, postérieur, est plus mûri, plus poussé que celui du Louvre. Certains changements surtout dans les fonds et d'assez importantes additions accusent une composition plus réfléchie et plus achevée. Mais pour l'exécution générale, pour le charme incomparable des lointains lumineux, pour la finesse et la clarté des tons noyés dans une vapeur d'or, pour la séduction de l'ensemble, le tableau de Paris l'emporte triomphalement.

L'*Amour au Théâtre Italien* et l'*Amour au Théâtre-Français* (gravés par Cochin dans les dimensions des originaux), passés de la collection royale privée au Musée, dès sa fondation, appartiennent à l'apogée de Watteau, ainsi que le tableau *Iris, c'est de bon heur avoir l'air à la danse,* où les figures d'un demi-mètre de hauteur ont, malgré la beauté de ces regards d'enfants et l'attrait général, quelque chose d'insuffisant et de vide, la vie réelle manquant aux mouvements des danseurs.

Entre 1718 et 1720 se placent encore les *Comédiens français,* gravés par Liotard, dont le sujet n'est pas sans quelque obscurité. S'agit-il d'une scène théâtrale transportée sur la toile, ou bien l'auteur a-t-il voulu grouper un certain nombre de personnages aux gestes pathétiques? Quoi qu'il en soit, les figures sont mal venues; l'exécution est un peu lourde; le tableau, d'ailleurs, a souffert de maladroites restaurations.

« ...En 1721, dans les premières années de mon établissement, dit Gersaint, Watteau vint chez moi me demander si je voulois bien le recevoir et lui permettre, pour *se dégourdir les doigts,* ce sont ses termes, si je voulois bien, dis-je, lui permettre de peindre un plafond que je devois exposer en dehors; j'eus quelque répugnance à le satisfaire, aimant beaucoup mieux l'occuper à quelque chose de plus solide; mais, voyant que cela lui feroit plaisir, j'y consentis. L'on sçait la réussite qu'eut ce morceau; le tout étoit fait d'après nature; les attitudes en étoient si vraies et si aisées, l'ordonnance si naturelle, les groupes si bien entendus, qu'il attiroit les yeux des passans; et même les plus habiles Peintres vinrent à plusieurs fois pour l'admirer: ce fut le travail de huit journées, encore n'y travailloit-il que les matins, sa santé délicate, ou pour mieux dire sa foiblesse, ne lui permettant pas de s'occuper plus longtems. C'est le seul ouvrage qui ait un peu aiguisé son amour-propre; il ne fit point de difficulté de me l'avouer. M. de Julienne le possède actuellement dans son cabinet et il a été gravé par ses soins [1]. »

Que devint ce curieux tableau en sortant du cabinet Julienne? Il n'est pas mentionné dans le catalogue de la vente du célèbre amateur (1767, 30 mars et jours suivants). Quand fut-il acquis par Frédéric II? Quand fut-il coupé en deux moitiés [2]? On l'ignore. La composition est connue par la gravure d'Aveline : elle se partage (ce qui explique et excuse un peu la séparation postérieure des deux parties) en deux groupes distincts que rien ne relie: à gauche, l'emballage des tableaux; à droite, la vente de menus objets exposés sur la table du marchand. Certaines fautes de dessin

1. Catalogue de la vente Quentin de Lorangère (1744).

2. M. de Goncourt, en consultant le catalogue de l'abbé Guillaume (1769), y trouva mentionné, sous le n° 209, un Watteau *représentant un peintre qui fait encaisser des tableaux.* En marge, son exemplaire portait cette indication manuscrite : *Pour la Prusse.* M. de Goncourt crut, et la conjecture était plausible, reconnaître là la moitié de l'enseigne Gersaint. Mais M. Dohme fait remarquer que les dimensions du panneau de la vente Guillaume sont moindres que celles du panneau berlinois; en outre, le premier se présente en largeur tandis que le second est dans le sens de la hauteur. Le panneau de la vente Guillaume n'était sans doute qu'une copie du groupe principal, due à une main étrangère, non à Watteau qu'on n'imagine pas se copiant lui-même et qui, d'ailleurs, mourut dès le mois de juillet 1721, c'est-à-dire fort peu de temps après avoir achevé la fameuse enseigne.

ou plutôt de proportions, un pied d'homme trop petit, une jambe de femme trop longue, l'uniformité du premier plan attestent la rapidité du travail. Mais tout le reste est peint *con amore,* très soigné, d'une franche coulée et d'un pinceau calme; les plis des étoffes sont plus simples et plus écrits qu'à l'ordinaire; les figures ont un libre et vif mouvement, les charmantes têtes, où Watteau a mis toute sa grâce, semblent autant de portraits. Par-dessus tout, le fond avec ses tableaux et ses glaces est, au point de vue pictural, la production la plus étonnante du maître, d'une pâte solide qui a défié les noircissures et les craquelures, d'un ton général gris clair, froid, comme l'orient d'une perle, que les *Comédiens français* laissaient déjà pressentir, mais avec beaucoup moins de bonheur et de distinction et sans cette limpide clarté dans une tonalité pâle et presque décolorée.

Watteau mourut le 18 juillet 1721. Quelque temps après la publication de son œuvre gravé, le marquis d'Argens écrivait : « Dans vingt ans d'ici on troquera en France deux tableaux de Raphaël contre un éventail de Watteau. » Le goût français n'alla pas jusqu'à cette hérésie. Bien plus, il tomba dans l'excès contraire, et, vers la fin du XVIII[e] siècle, les Watteau ne trouvaient acquéreur à aucun prix. Il y a trois ans, un agent parisien offrait de l'*Embarquement de Cythère* berlinois deux cent cinquante mille marcs.

De Watteau à Lancret et à Pater la distance est grande, bien que Lancret soit un imitateur contemporain et Pater un élève direct du maître de Valenciennes. Plus soigné dans les détails, plus appliqué, plus travailleur, Lancret n'a pas la même vie que son modèle, il reste casanier, bourgeois et souvent lourd; son paysage, dans une tonalité bleu verdâtre, n'est que conventionnel, sans fantaisie, fade et banal. Il emprunte ses types au monde du théâtre dont l'élégance, toute d'apparence et d'extérieur, remplace chez lui les modèles fins et distingués de Watteau. Ses visages ont ordinairement une expression triviale et le même moule de tête, à l'occiput plat, au front bombé, reparaît avec une monotonie fatigante. Le geste est emprunté, gêné, sans grâce réelle. Quoique ses motifs soient semblables à ceux de Watteau, comme la poésie manque, ils ne dépassent pas le terre à terre d'une scène de théâtre bien ordonnée, à peine relevée par une élégance factice. Les étoffes qui se plissent avec tant de vive souplesse et de fine aisance chez Watteau, deviennent ici lourdes, ballonnées, molles et longues.

Tel qu'il est, ce petit maître figure dans les châteaux royaux de Prusse avec vingt-six toiles d'inégale valeur, dont douze ont pris place à l'Exposition[1]. M. Dohme a écrit un catalogue raisonné de ces vingt-six œuvres. Dix appartiennent à la première période de Lancret; la science pratique est encore défectueuse, le dessin indécis; le brun de la préparation transparaît sous les pâtes et alourdit les ombres; les têtes sont de proportions exagérées, les mains mal venues. Le peintre, d'ailleurs, met en scène des garçons et des filles de quinze ou seize ans, chez lesquels des passe-temps amoureux peuvent sembler un peu prematurés. Peu à peu la coloration d'un jaune chaud avec des ombres énergiques acquiert plus de profondeur; le dessin devient plus libre, plus précis, les types plus variés, les figures plus élancées. De cette période, la meilleure de Lancret, une douzaine de morceaux, parmi lesquels quatre de ses chefs-d'œuvre : *le Bal champêtre,* justement vanté par d'Argenville, et où l'on voit le portrait de Lancret lui-même; *le Moulinet, la Danse dans le pavillon* et *les Amours du*

1. Dans le tome V de la collection de travaux sur l'art français, M. Guiffrey mentionne seulement 44 Lancret conservés dans les collections publiques, dont 5 en Prusse.

bocage, gravés par Larmessin et souvent reproduits en tapisserie aux Gobelins, mais où un ton un peu lourd annonce déjà la décadence, visible et complète dans les sept dernières compositions, dont trois sont des peintures essentiellement décoratives.

Quoi qu'il en soit des rapports de Pater avec Watteau très diversement racontés, il est certain que le premier reçut des leçons directes du second et qu'il en tira grand profit, comme il le reconnaît lui même et comme le prouvent ses premières œuvres. La *Danse dans le pavillon* offre, en effet, des types ouvertement empruntés à Watteau, entre autres la dame qui se dérobe aux caresses du cavalier. Les personnages principaux, dans ces premiers temps de Pater, sont peints avec soin et d'un modelé énergique comme si, dit M. Dohme, Watteau, debout derrière la chaise de son élève, le forçait, pour racheter son manque de conscience ordinaire, à peindre enfin quelque tête d'une exécution soignée. Mais l'ombre de Watteau ne fut pas assez souvent derrière la chaise de Pater. La négligence augmente, les tons deviennent plus plats, le pinceau dessine plutôt qu'il ne peint, les modelés disparaissent; les groupes sont mal composés. Cependant, çà et là, on retrouve le Pater du bon temps avec ses fines qualités de miniaturiste, surtout dans une *Fête en plein air* signée *Pater 1733*, et dans quelques petits tableaux tirés du *Roman comique* de Scarron, dont quatorze au nouveau palais de Potsdam, étonnent par leur étrange inégalité. Faut-il dire que les châteaux royaux de Prusse possèdent des douzaines de Pater qui sont moins des œuvres d'art que des *articles d'exportation?*

Après avoir mentionné rapidement un portrait de maréchal de France par Rigaud, un Maurice de Saxe par Latour, l'un et l'autre tristement conservés, et quelques peintures assez indifférentes de de Pesne, dont les meilleures œuvres garnissent les châteaux royaux de Prusse, il faut s'arrêter à un bon Boucher, *Vénus, Mercure et l'Amour portés sur des nuages* (signé *Boucher, 1742,* au-dessus d'un cœur transpercé), supérieur à la moyenne ordinaire du peintre et à son faire conventionnel de décorateur, inférieur cependant au délicieux petit portrait en pied de la Pompadour, chez la baronne Willy de Rothschild à Francfort, un des joyaux de Boucher. La *Déclaration* et la *Jarretière détachée,* de de Troy, accusent une grande connaissance technique avec quelque chose de dur et de vitreux dans un ton peu approprié à la galanterie du sujet.

Chardin aurait été très bien représenté à l'Exposition si les quatre tableaux qu'elle avait de lui n'eussent été plus que compromis par de barbares restaurations. Le plus important des quatre, *Une femme occupée à cacheter une lettre* (gravé par Fessard), avec deux figures grandes comme nature, est d'une coloration profonde et vigoureuse, d'un empâtement nourri, rare chez le maître. Signé *J. S. Chardin f. 1732.* Ce beau morceau, exposé au Salon de 1738, en même temps que le jeune homme coiffé d'un chapeau, parent du *Château de cartes* de la collection Lacaze, fut acquis avec lui, cette même année, pour le prince royal, le futur Frédéric II. Ces deux œuvres se trouvaient encore fraternellement réunies à l'Académie, avec une *Femme revenant du marché,* signée et datée 1738, c'est-à-dire antérieure d'un an à l'édition du Louvre, et une *Ratisseuse de carottes* si cruellement défigurée qu'on l'a prise souvent pour une copie, bien que les accessoires soient du meilleur pinceau de Chardin.

CHARLES EPHRUSSI.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [3222]



LE

SALON DE 1884[1]

(QUATRIÈME ET DERNIER ARTICLE.)

XVIII.

On est surpris de ne pas rencontrer, au Salon, un plus grand nombre de beaux dessins. A peine

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIX, p. 377 et 465; t. XXX, p. 50.

s'en trouve-t-il une demi-douzaine qu'on puisse regarder avec plaisir. En faut-il induire qu'on ne dessine plus? Certainement non. Rappelons-nous plutôt les belles études de MM. Puvis de Chavannes, Paul Baudry, Meissonier, Ulysse Butin, Ribot, Léon Lhermitte, Charles Cazin et Mme Marie Cazin, qui figuraient, au commencement de cette année, à l'exposition de dessins modernes organisée à l'École des beaux-arts. En outre, il nous a été donné fréquemment de voir des croquis vraiment remarquables de MM. Fantin-Latour, Bastien-Lepage, Roll, Gervex et leurs émules. Tout peintre laborieux crayonne sans cesse et se montre tel qu'il est en ces crayonnages libres et nets qui s'entassent dans des cartons d'atelier, s'y estompent et s'y détruisent. Pourquoi ne donnerait-on pas de l'extension à la section des dessins, en renvoyant à l'Exposition des Arts décoratifs les faïences, émaux et porcelaines? Je voudrais que l'on fît de la place pour que les auteurs de toiles importantes pussent exposer, en même temps que leur œuvre et à titre de documents, quelques-uns de leurs croquis préparatoires. Je voudrais aussi que l'administration des beaux-arts n'achetât pas un tableau ou une statue, sans y joindre, autant que possible, un choix des études dessinées qui en ont fixé les formes par avance. Quelle précieuse collection on réunirait ainsi, à peu de frais, et comme elle serait utile dans l'avenir! Mais il n'y a point à se faire illusion à cet égard : on ne songe à recueillir les documents qui expliquent une génération que lorsqu'ils sont dès longtemps dispersés et que le contrôle en est devenu impossible.

Les dessins de M. Lhermitte ne rentrent pas dans la catégorie que je viens d'indiquer. Ce ne sont pas des dessins de travail, ce sont des tableaux au fusain, et ce genre de production lui est propre. Les deux compositions qu'il a exposées, cette année, dans la section des dessins, sont de ce caractère et de cette exécution forte et large qui font de lui un maître incontesté. J'aime plus que je ne saurais dire cette grande scène simple, intime, prise sur le fait, intitulée *la Veillée*. C'est la salle commune d'une grosse ferme de la Brie ou de la Champagne, meublée du vaste lit à colonnes tout drapé de ses rideaux, de la haute pendule enfermée dans sa boîte grossièrement peinte de fleurs et d'oiseaux, de la longue table des repas, de bancs et de chaises rustiques. Aux poutres du plafond, des paniers sont accrochés et la lampe fumeuse, suspendue au milieu, fait rayonner de tous côtés les vacillantes clartés de ses trois becs. Les femmes des maisons voisines sont venues là pour passer la soirée à filer en devisant. Les unes se tiennent au rouet et travaillent ; d'autres causent entre elles, assises ou debout, et la petite fille de la fermière joue, d'un air sérieux, assise devant la table entre

sa mère et sa grand'mère. On ne peut rien voir de plus naturel et, par là même, de plus intéressant. Un autre dessin de M. Lhermitte, *la Plumerie,* nous montre des paysans plumant des volailles dans une basse-cour. Les plumes vont tomber, çà et là, dans des cuviers, et l'on jette les poulets en de grandes corbeilles qui partiront, demain matin, pour les halles de Paris. C'est une scène pittoresque, exprimée sincèrement, avec un grand talent et d'un esprit plein de santé.

Une impression de profonde et rêveuse humanité se dégage toujours des dessins de Mme Cazin, aussi bien que de ses sculptures. Une femme de la campagne, les cheveux relevés, raccommode une pièce de son habillement. Penchée sur son ouvrage, elle s'absorbe en ce qu'elle fait, paysanne du corps à l'âme, incapable de ne pas être tout entière à son labeur présent. Ce n'est qu'un croquis tracé sur la toile blanche du bout d'un pinceau trempé dans une couleur brune, mais c'est personnel et frappant. Ce même signe très pénétrant signale également le dessin de Mme Cazin, d'une exécution beaucoup plus poussée, intitulé *Méditation.* Ici une jeune femme, à la physionomie austère, assise à l'écart, un livre sur les genoux, s'interrompt un moment pour suivre ses pensées graves et douloureuses. Les œuvres de Mme Cazin ont quelque chose de si saillant, je dirais volontiers de si poignant, qu'elles s'imposent au souvenir. On lui demanda naguère de modeler une grande figure pour un tombeau : je crois toujours avoir sous les yeux la rude et pensive statue qu'elle mit au jour. Sur un tronc d'arbre coupé au pied, mais d'où s'échappaient, comme un présage d'espoir, quelques branchettes reverdissantes, une solide paysanne était venue s'asseoir, revivant avec ses morts aimés et comme leur parlant d'abondance de cœur au-dedans d'elle-même. Je n'ai jamais vu un plus pur et plus doux hommage rendu par ceux qui vivent à ceux qui ne sont plus. Ce n'était point l'image du regret; c'était l'image de la consolation, ou, mieux encore, celle de la foi, de l'affection, de la communauté des sentiments qui brave toutes les funérailles. Qu'est devenue cette sculpture que je ne retrouve pas au palais de l'Industrie? L'a-t-on érigée quelque part, sous des arbres, à l'angle d'un cimetière villageois? Cela doit être. Il me semble qu'une éternelle sérénité habitera jusqu'à la fin des temps le sépulcre aussi dignement gardé.

J'ai touché un mot, en passant, de la belle *Tête d'étude* à la plume et à la sanguine dessinée par M. Marc-Aurèle. On m'a dit que ce morceau remarquable était le carton d'une peinture exécutée sur un plat de faïence pour M. Deck, et où l'artiste a couronné de lauriers la tête accentuée de son modèle. Ce que je sais bien, c'est que ce dessin est une pièce de musée. Il est à propos de louer encore les croquis de mendiants

italiens de M. Paul-Émile Blanc. Cet artiste peu connu, et qui habite Naples, a des qualités de dessinateur nullement ordinaires. Il a fréquenté les pauvres de la Napolitaine et les gueux qui vont au soleil ; il sait de quelles loques ils s'habillent, comment ils vous tendent la main et de quel œil ils vous regardent. Ses tableaux ne sont ni séduisants d'aspect ni d'une facture intéressante, mais examinez à loisir ses études de vagabonds, crayonnées ou gravées, aux lignes volontaires, nettes, hardies, sincères. Les misérables ont en lui quelqu'un qui les comprend.

Il serait superflu de qualifier longuement à cette place le dessin d'illustration. Une époque qui a besoin d'extérioriser toutes ses pensées, qui a soif de tout savoir, de tout voir et de tout sentir, devait, par la force des choses, tirer un immense parti de l'illustration des livres. Ce qui n'était, il y a cent ans, qu'une aimable superfétation, est pour nous presque une nécessité. Nous avons une grande foule d'illustrateurs de profession, dont quelques-uns sont des artistes vraiment distingués ; mais voilà que, peu à peu, nos peintres en renom se prennent de goût pour ce genre de production et, selon leurs aptitudes, crayonnent assez volontiers quelques images à glisser dans un roman ou dans un journal illustré. On a des illustrations de M. Bastien-Lepage, de M. Gervex, de M. Dantan, de M. Detaille, de M. Dagnan-Bouveret, de M. Ribot, de M. Benjamin Constant, de M. Jean-Paul Laurens... Les dessinateurs qui se sont le plus honorés, depuis dix ou douze ans, — en dehors de M. Daniel Vierge, qu'une cruelle maladie a prématurément arraché à son art, avant même qu'il ait pu achever son chef-d'œuvre, l'édition de *Don Pablo de Ségovie*, — sont MM. Lançon, à qui nous devons de surprenantes séries d'eaux-fortes et de croquis sur la guerre de 1870, sur la campagne des Balkans entre les Turcs et les Serbes, sur Londres et la vie populaire anglaise et sur la vie des bêtes fauves ; M. Renouard, qui étudie et dessine avec une fidélité originale et d'un crayon mordant tous les dessous de Paris, depuis les coulisses de l'Opéra jusqu'aux cellules des prisons, et qui a exposé, cette année, une très véridique *Messe à Mazas*, et M. Georges Jeanniot, qui est en voie de prendre une des meilleures places parmi les peintres militaires et qui a publié jusqu'ici d'innombrables dessins d'actualité, retraçant au jour le jour, d'une extrême vivacité de main, les changeantes physionomies du monstre parisien. Dieu sait, au surplus, tout ce qui se publie et s'éclaire de vignettes, de gravures ou de dessins reproduits en *fac-similé !* Les nouveaux procédés de reproduction typographique ont assuré à l'illustration une importance considérable, en lui procurant du même coup la possibilité de se maintenir à une certaine hauteur d'art. Constatons, à ce sujet, que le perfectionnement toujours

croissant des moyens matériels nous ramène exactement au goût du moyen âge pour les livres ornés de parlantes images. On avait cru que l'imprimerie tuerait l'enluminure ; la voici qui reparaît sous une autre forme, grâce aux progrès de la typographie. Ainsi le salut nous vient de ce qui avait causé le mal, et tout se ligue afin de justifier notre thèse : que nous renouons, par delà les siècles écoulés depuis la Renaissance, au pur mouvement français du siècle de Charles V.

XIX.



Dispensez-moi de vous entretenir des aquarelles. Tout ce qu'on voit au Salon en ce genre est médiocre, connu ou dépourvu de signification. La plupart marquent d'ailleurs une fâcheuse tendance à pousser la peinture à l'eau dans le sens du fini le plus commercial. Tant pis pour qui demande à l'aquarelle la vigueur et la densité de la peinture à l'huile ! L'inachevé du croquis lui convient par excellence. Elle ne veut pas être forte et lourde ; il lui plaît d'être blonde, légère, librement tachée au gré de l'impression et enlevée de verve. Le peintre la jette sur son papier à l'improviste, en se jouant, de même que le littérateur sincère prend ses notes, et elle doit nous rendre le plaisir qu'il a éprouvé. Jules Jacquemart la comprenait ainsi. Comprise autrement, elle fait double emploi avec la peinture à l'huile et n'atteste généralement que le vil désir de plaire à tout prix.

On a remis, depuis peu, le pastel à la mode. Le pastel a facilement de la consistance et tout ensemble de l'harmonie. Je ne reviendrai point sur les excellents portraits de M. Besnard, touchés de la sorte avec des crayons de couleur, ni sur les *Pêcheurs de Skagen au crépuscule* de M. Kroyer, mais je tiens absolument à saluer une tête de jeune femme brune, décolletée, les yeux bleus, le front couvert et les lèvres épaisses d'un rouge voluptueux, en grande robe à large collerette, crayonnée de la plus spirituelle manière par Mlle Breslau ; à louer une autre tête de

Parisienne en chapeau rond et à plume noire, physionomie de nénotique au teint verdâtre, pour laquelle M. Hellen a prodigué ses gris les plus subtils, et à mentionner une tête de petite fille, modelée grassement à l'aide du pastel écrasé sous le doigt, par Mme Annie Ayrton. Je veux, d'ailleurs, m'arrêter un peu plus aux envois de M. de Nittis, peintre délicieux et pastelliste raffiné.

Cinq ou six ans déjà passés, l'artiste paraissait avoir renoncé au Salon. On voyait, de temps à autre, des œuvres de lui en des expositions particulières, mais son nom ne paraissait plus dans les catalogues officiels. Tout d'un coup, deux des plus charmants tableaux de M. de Nittis, sa célèbre *Place des Pyramides* et sa *Vue des ruines des Tuileries,* sont entrés au musée du Luxembourg; le peintre a envoyé au Salon triennal de 1883 sa *Soirée dans le monde* et deux paysages de Touraine (notamment une charmille qui fit sensation), et voilà qu'il figure au Salon actuel avec un pastel d'une incomparable grâce parisienne et deux peintures de choix. L'une de ces toiles nous fait assister au repas d'une jeune femme et d'un enfant, déjeunant sous un berceau de feuillage et s'égayant à donner la becquée à une troupe de canards qui accourent, en longue file, à travers la pelouse ensoleillée. L'opposition de la lumière chaude et de l'ombre limpide est ménagée avec un art délicat, et l'on apprécie à sa valeur la fine indication des natures mortes sur la nappe blanche. Le second tableau, la *Gardeuse d'oies,* est un paysage trempé de pluie, remué par le vent. La pastoure tient le bord d'un large chemin tout strié d'ornières. M. de Nittis lui a laissé la place qu'elle occupait dans la réalité. L'homme est si peu de chose, après tout, au milieu de la nature! Mais, si je goûte infiniment l'un et l'autre de ces envois, — et surtout le paysage, — j'avoue que le pastel « fleurs d'automne » me ravit particulièrement. Qu'est-ce donc? oh! presque rien : le portrait d'une jeune et svelte Parisienne, en robe courte feuille morte, debout parmi les verdures pâles et jaunies et les discrètes fleurs de la nature automnale. Pas ombre d'idée philosophique; rien autre chose qu'une jeune fille élégante, vêtue à ravir, douce à regarder. L'auteur de ce portrait est, certes, une des plus souples organisations d'artiste que je sache. Faisons fête à son œuvre et gardons-en le charme exquis dans les yeux.

XX.

Où en est notre école de gravure? Le Salon de 1884 n'a pas apporté à cette question une réponse bien catégorique, mais on n'en doit pas



P. S. Kroyer pinx. — H. Guerard sc.

PÊCHEURS DE SKAGEN AU SOLEIL COUCHANT

(Salon de 1884)

Gazette des Beaux-Arts — Imp. L. Eudes

moins d'attention aux estampes exposées. Voici, en quatre mots, notre sentiment sur l'ensemble : la taille-douce classique perd de plus en plus de sa faveur; l'eau-forte n'a jamais été plus prospère et la gravure sur bois se meurt. A considérer les choses au point de vue de l'ancienne critique, il y a matière à se lamenter. Au contraire, si l'on est imbu de cette idée naturelle que la gravure, ayant à serrer d'aussi près que possible le caractère des œuvres qu'elle traduit, a toute latitude de se transformer comme la peinture, on rend justice à l'effort de nos graveurs. La même distance qui sépare les planches d'Edelinck des estampes de notre temps sépare les compositions de Nicolas Poussin des visions de Delacroix et des humbles grandeurs de la vie rurale fixées par Jean-François Millet.

Le moins sagace devine aisément pourquoi le goût public s'est retiré peu à peu de la taille-douce proprement dite. C'est qu'elle ne répond plus à ce qu'on attend présentement de la peinture, et que, par conséquent, elle implique une trahison. Le burin est un outil difficile à manier : les travaux dont il couvre la plaque de cuivre sont, forcément d'une austérité rigide et d'une monotonie plus propre à rendre des combinaisons de lignes académiques que des formes surprises sur le fait, baignées de lumière diffuse et d'air transparent. Lorsque les peintres s'éloignent par degré de ce qu'on a nommé fort arbitrairement *le style historique*, il était naturel que les graveurs cherchassent des formes plus souples, des pratiques plus expressives, en rapport avec ce qu'on leur donnait à interpréter. Sans renoncer à l'emploi du burin, ils ont donc amoindri son rôle au profit de l'eau-forte. La vieille école burinait patiemment sur une préparation mordue à l'acide, mais très légère et principalement destinée à diriger le tranchant de l'outil. Aujourd'hui la gravure est presque entièrement creusée du premier coup par l'eau-forte, et le burin, ou la pointe sèche, ne vient que pour compléter certains modelés et ajouter çà et là des accents. Le graveur n'hésitera point, du reste, à recourir à des moyens différents et que nos pères n'eussent pour rien au monde employés à la fois; il usera ici d'une remorsure, il jouera là de l'aquatinte, il entrecroisera plus loin des tailles lâches ou serrées, et il se servira, au besoin, de toutes sortes d'instruments singuliers : peignes d'acier à dents aiguës, roulettes à obtenir des grenures... Que dirai-je? Les estampes ainsi exécutées n'ont rien de commun avec les planches correctes d'Audran, mais on avouera qu'elles ne sont pas sacrifiées du côté du dessin et qu'elles traduisent richement l'effet des tableaux. Je ne vois pas ce qu'on peut demander de plus à une estampe.

Nous avons, cependant, un certain nombre de graveurs qui savent conduire le burin avec une réelle autorité et qui luttent de leur mieux pour sauvegarder quelque chose des traditions. A leur tête est le remarquable et vénérable Henriquel-Dupont, le savant traducteur de l'hémicycle de l'École des beaux-arts de Paul Delaroche et un maître incontesté. Tous ceux qui s'entendent à couper le cuivre admirent unanimement ses beaux portraits d'après des dessins d'Ingres et tiennent plus ou moins de lui. On peut citer, parmi les plus estimés, M. Alphonse François, auquel on doit le *Couronnement de la Vierge,* d'après Fra Angelico ; M. Bertinot, l'auteur de la *Salomé,* d'après Bernardo Luini; M. Salmon, qui a vigoureusement gravé un portrait d'homme superbe, peint par Sébastien del Piombo ; M. Gaillard, qui transcrit les primitifs au moyen de tailles minutieusement serrées; M. Jean-Baptiste Poncet, à qui son maître, Hippolyte Flandrin, confia le soin de buriner ses peintures de Saint-Germain-des-Prés; M. Adrien Didier, M. Danguin, M. Morse, M. Dubouchet, etc., etc. Puis, à côté de ces artistes appartenant à des générations déjà avancées dans la vie, se distinguent encore quelques jeunes gens, mais de plus en plus rares, et qui attendent l'heure de s'abandonner tout à fait à l'eau-forte. C'est que nous sommes loin de l'époque des Bervic et des Calamatta. Aucun graveur ne se plaît plus à vieillir sur un cuivre pour le seul amour de l'art; la gravure est devenue plus alerte et plus vivante; on reproduit moins d'œuvres anciennes et plus d'œuvres nouvelles. Les éditeurs d'estampes.réclament la gravure des tableaux de la veille; les éditeurs de livres illustrés font appel à tous ceux qui savent tenir la pointe et mettre en contact la planche vernie et l'acide corrosif. Il faut que le graveur aille vite et qu'il produise sans relâche. Le goût public, qui s'est si grandement porté, depuis un quart de siècle, du côté de la peinture, a provoqué la multiplication des estampes. Ces considérations pratiques, jointes à cette constatation que la véritable taille-douce est trop froide pour l'interprétation des œuvres modernes de mouvement et de couleur, ont fait la fortune de l'eau-forte. Et je ne suis certes pas disposé à me désoler à ce propos.

Mais, quoi qu'il en soit, mentionnons les estampes burinées les plus importantes qu'on a pu noter en ce Salon. Les deux envois de M. Émile Buland méritent qu'on en parle : son *Pape Innocent X*, d'après le Velasquez de la galerie Doria, est une belle planche, d'un travail nourri et qui rend bien l'original, et sa *Simonetta,* le charmant profil de femme où Botticelli dut se complaire comme M. Sargent s'est complu au profil de Mme Gauthereau, est gravée nettement, purement, un peu sèchement, mais avec une étonnante sûreté de main. La *Belle Ferronnière*, de



PAYSANNE COUSANT, PAR Mme CAZIN.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

Léonard, à la beauté mystique, les regards noyés, les chairs enveloppées, un demi-sourire aux lèvres et le joyau au front, a été bien transcrite par M. Boisson. M. Tiburce de Mare nous offre encore une suite de gravures très expertement exécutées d'après les peintures de Raphaël à la Farnésine et qui ont été publiées — comme tant d'autres prises entre les meilleures — par la *Gazette des Beaux-Arts*. Je ne vois, du reste, chez aucun graveur français, rien d'irrémédiablement académique. Les seules planches de vieux style classique que j'aie aperçues au palais de l'Industrie sont les deux envois du graveur berlinois Hans Meyer : *la Vierge et sainte Élisabeth*, d'après Moretto, et *la Poésie*, d'après Raphaël.

Pour l'eau-forte, les jours sont passés où on ne la prenait pas au sérieux. Charles Méryon, Bracquemond, Jacquemart et consorts, — sans parler de peintres aquafortistes tels que J.-F. Millet et MM. Charles Jacque et Ribot, gravant eux-mêmes leurs propres conceptions — ont montré à quoi elle se prête. La vérité est qu'elle s'accommode à tout, au dessin méticuleux comme à la mise en place impressionniste, à l'harmonie des tons pâles aussi bien qu'à la symphonie des tons exaltés. S'il convient d'accentuer des contours ou de renforcer des masses, on fait intervenir le burin ou la pointe ; on entaille à son gré le cuivre déjà mordu et l'on obtient tous les effets imaginables. Ceux qui prévoyaient la fin de la gravure dans le triomphe de la photographie comptaient sans ce fait : que la photographie, soumise aux actions et réactions des agents chimiques, transcrit implacablement les lignes, mais brouille parfois les valeurs. Il arrive ainsi que, là où des objets s'enlevaient, peints en vigueur sur un fond clair, l'épreuve photographique les rend ou détachés en clair sur un fond sombre, ou quasi confondus, ton sur ton. L'appareil agit brutalement ; la photographie ne domine point son œuvre. C'est en quoi éclate la supériorité du graveur et de sa reproduction, qui est raisonnée et sans contre-sens.

Les marchands de tableaux ne s'y trompent pas ; les collectionneurs pas davantage. Les uns et les autres commandent incessamment à des aquafortistes l'estampe des beaux morceaux qu'ils possèdent et dont ils désirent étendre la renommée. De là, la majeure partie de ces innombrables reproductions qui foisonnent, chaque année, au Salon. Ajoutez les commandes de l'État et de la ville de Paris, faites la part des grandes Revues d'art illustrées, — et, sur ce point, il ne sera pas hors de propos de rappeler que la *Gazette des Beaux-Arts* a eu pour annexe la Société française de gravure, — tenez compte du mouvement toujours croissant de l'illustration, qui occupe des graveurs tels que MM. Laguillermie, Gaucherel, Hédouin, Lalauze, Rajon, de los Rios, etc. ; tenez compte aussi

de la fantaisie individuelle, la plus riche source d'imprévu qui soit, vous aurez tous les stimulants et tous les débouchés de l'eau-forte. Et comment s'étonner, après cela, de la prodigieuse quantité de pièces gravées qui se met au jour à Paris, bon an mal an?

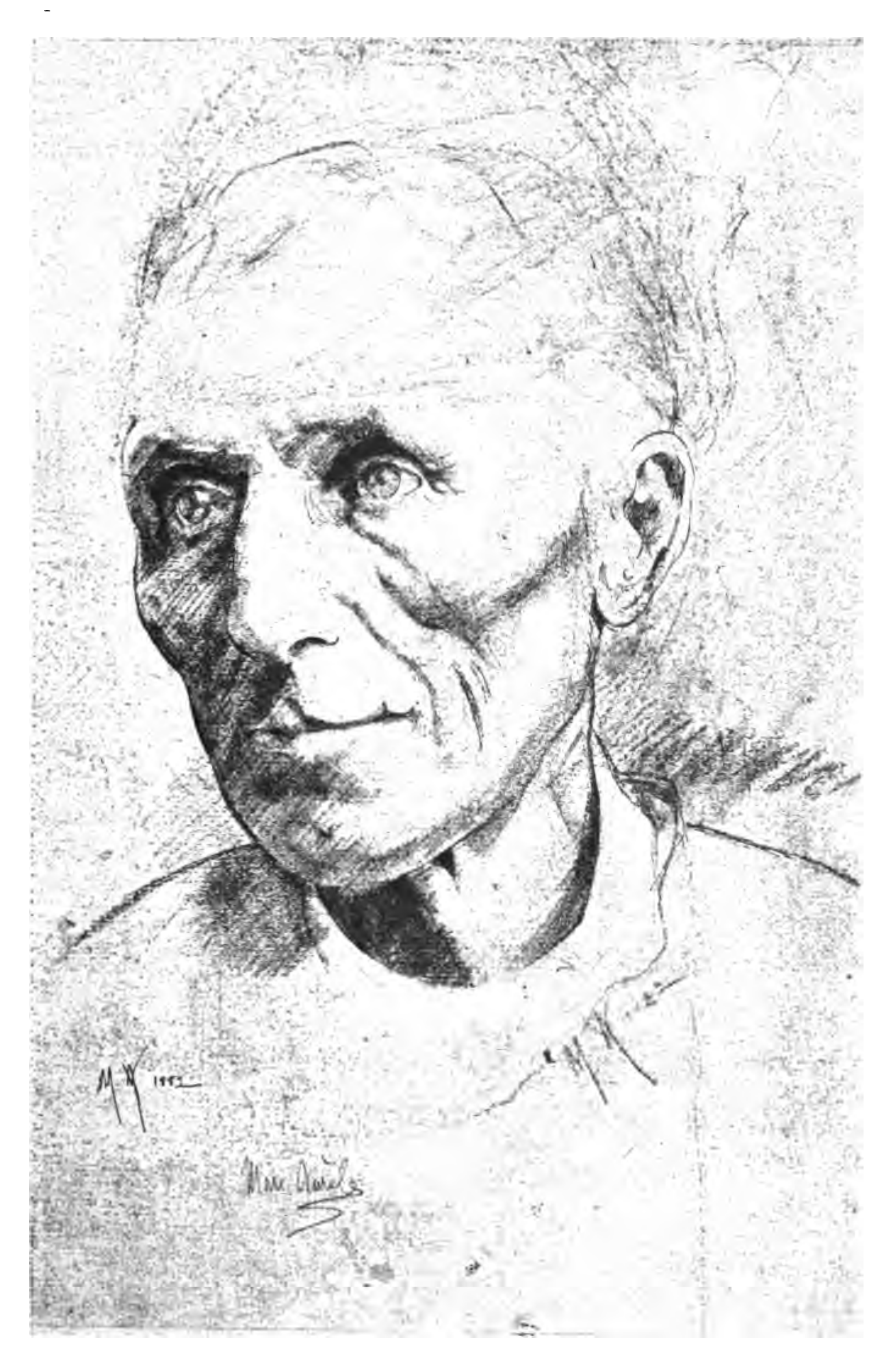
Je ne m'occuperai pas, bien entendu, des estampes purement commerciales; je laisserai même à l'écart les séries de planches appelées à illustrer des comédies ou des romans; mais, d'une façon générale, il faut reconnaître que nos graveurs sont, pour la plupart, d'une ingéniosité charmante et d'une extraordinaire dextérité. Tout le monde se pique de graver et presque tout le monde grave agréablement, de même que presque tout le monde, dans le cercle des lettrés, tourne agréablement des vers. Le tout est de sortir du commun, et ce n'est guère facile quand le commun est si distingué. Au demeurant, les dernières années, MM. Waltner, Courtry et Chauvel ont signé des pièces qu'on a fort admirées. Le premier, d'une habileté éblouissante et certainement excessive, a publié une *Infante* d'après Velazquez dont je me souviens, et donne aujourd'hui le *Doreur*, d'après Rembrandt, planche très intéressante, encore qu'on la voulût d'un travail plus simple. Le second a gravé, entre autres œuvres, le *Marceau mort entouré de l'état-major autrichien*, de M. J.-P. Laurens, et le *Christ devant Pilate*, de M. Munkacsy. Les traductions de M. Courtry sont assez énergiques, mais inégales. M. Chauvel a supérieurement rendu Corot. J'avais aussi été frappé, il y a quatre ou cinq ans, d'un *Saint Sébastien* de M. Ribot, traité par M. Monziès avec un vrai sentiment de coloriste. L'artiste, par malheur, ne s'est point soutenu depuis lors.

Il n'est d'ailleurs, en ce Salon, que deux aquafortistes qui aient longuement arrêté ma sympathie : l'un est M. Bracquemond, que j'ai nommé plus haut parmi les maîtres de son art, et l'autre est M. Henri Guérard, dont le talent se tire de pair. Mon confrère, M. de Lostalot, a si dignement parlé de M. Bracquemond que je n'ai qu'à me référer à ses dires : il a défini à merveille le graveur audacieux et varié, tour à tour rudoyant ses cuivres et les brodant de travaux menus et délicats. Voici, au palais de l'Industrie, les deux faces de l'artiste. Dans la *Leçon de tricot*, d'après Millet, le maître se fait voir brusque, fort, sévère, un peu sauvage. Au contraire, dans le *David*, d'après M. Gustave Moreau, ayant à rendre des personnages hiératiques et je ne sais quel mystérieux scintillement de pierres précieuses, il recourt à des raffinements exceptionnels, à des tailles minutieuses, à des subtilités extrêmes de travaux juxtaposés, opposés ou superposés; et, malgré l'emploi forcé des petits moyens, l'œuvre, faite de bonne foi, demeure franche et saine.

La variété, la bonne foi, la franchise sont pareillement les qualités de

M. Guérard. Celui-ci nous convie à le juger sur neuf eaux-fortes figurant des objets de curiosité japonais et cinq reproductions de tableaux. Les neuf planches japonaises ont été gravées pour accompagner le beau livre substantiel et brillant de M. Louis Gonse, touchant l'*Art japonais*. En bonne justice, il ne me paraît pas que, depuis le regrettable Jacquemart, nul ait surpassé M. Guérard dans l'interprétation des natures mortes. Bronze, faïence, émaux, il rend tout avec une virtuosité achevée et il ne croit pas déchoir, à l'occasion, en faisant tirer en plusieurs couleurs des estampes excellemment gravées. Lorsqu'il traduit des tableaux, son souci est, visiblement, de se placer au point de vue spécial des différents peintres. Aussi remarquez comme il parvient à fixer l'impression d'ardent soleil des *Canotiers* de Manet, de grand jour épandu et frais du *Pont de Mantes* de Corot, de gravité intérieure et quelque peu morose du portrait de femme de M. James Whistler, exposé au Salon de 1883 sous ce titre : *Le Portrait de ma mère*, et de joie communicative de cette allégorie réaliste et toute hollandaise de Franz Hals sur la *Fidélité*, où le bon peintre de Harlem a peint le vieux mari levant son verre, la femme se pressant contre son mari, le chien se serrant contre la femme et le valet se tenant debout derrière ses maîtres. Il n'y a, dans tout cela, qu'à louer M. Guérard.

Je ne suis pas de ceux qui déplorent la fin prochaine de la gravure sur bois. Ce procédé, qui consiste à découper au burin, dans une planche de buis, un dessin soigneusement tracé pour être mis en relief, donne presque toujours des résultats pitoyables. Que le burin outrepasse le contour ou creuse son sillon en deçà, voilà l'original dénaturé et la gravure inexacte; or ces infidélités sont constantes. De ci de là on rencontre, il est vrai, un morceau gravé savoureusement : c'est une sorte d'heureux hasard. Dans cette exposition, nous avons remarqué une grande tête de *Merveilleuse*, d'après M. Georges Lehmann, détachée sur un fond sombre et finement traitée par M. Albert Bellenger; une *Boucherie à la campagne*, honorablement transcrite par M. Clément-Édouard Bellenger d'après un fusain de M. Léon Lhermitte, et un *Intérieur de l'atelier de M. Carolus Duran*, par M. Ansseau, d'après un dessin de M. Edmond Yon. On conviendra que ce n'est guère devant la masse des œuvres exposées. Mieux valent, en somme, et cent fois mieux, ces nouveaux systèmes de reproduction par lesquels le dessin original, photographié sur une planche, se met comme de lui-même en saillie sans intervention d'outil parasite. Ces systèmes constituent, au point de vue de l'illustration courante et vulgarisatrice, un immense progrès, et l'on peut d'ores et déjà considérer la xylographie comme distancée à jamais et frappée de mort.



ÉTUDE DE TÊTE, PAR M. MARC-AURÈLE.

(Fac-similé d'un dessin de l'artiste.)

Il semble, par contre, que la lithographie, longtemps discréditée, tende à revivre. La planche de M. Manron : l'*Entrée des Croisés à Constantinople* n'est certes pas indigne de la merveilleuse toile de Delacroix; les deux portraits de M. Ribot, une tête d'homme et une tête de femme d'une construction magistrale, ont été crayonnés sur la pierre par M. Vergnes avec un certain entrain; M. Lunois a vivement rendu de belles études au fusain d'Ulysse Butin et M. Fantin-Latour, qui a toujours une place à part quoi qu'il fasse, continue la romantique et curieuse suite d'évocations qu'il a commencée de longue date des héros de Wagner, de Berlioz et de Schumann. Nul doute, en fin de compte, que la lithographie n'offre de bien autres ressources que la gravure sur bois. Elle n'exige point d'intermédiaire; elle est à la portée des peintres : elle se marque de toutes les personnalités. En un mot, on aurait plaisir à la voir sérieusement renaître et prospérer.

Mais il s'agit maintenant de conclure.

XXI.

Après deux mois entiers d'un travail qui n'a pas été sans joie, je parviens à mon terme : j'ai esquissé de mon mieux l'état actuel de la peinture en France; j'ai indiqué aussi clairement qu'il a été en moi les rapports de notre art avec nos mœurs; j'ai fait à chaque artiste sa part d'initiateur, d'homme de transition ou de virtuose; j'ai loué honnêtement, j'ai critiqué loyalement; j'en reviens, en terminant, à cette maxime essentielle : « Un seul idéal mérite qu'on le poursuive : la parfaite subordination de l'art à la vie ».

Mais qu'est-ce donc, me demandent quelques-uns, que cette subordination parfaite? Pour la sculpture, à la rigueur, cela se peut expliquer, mais non pour la peinture. Un peintre, en effet, s'enquiert davantage de la densité de l'atmosphère, de la vibration des couleurs, et l'autre s'inquiète des formes précises. Celui-ci peint le détail avec minutie; celui-là s'attache à rendre largement l'ensemble. Lequel a raison? Lequel a tort? Il est aisé de répondre. Tout artiste est dirigé intérieurement par ce faisceau de facultés actives, plus ou moins perfectionnées, qu'on nomme le tempérament. Ses yeux dévisagent la nature d'une certaine façon et son esprit la comprend selon sa puissance. Aussi longtemps qu'il obéira, humblement et sincèrement, à sa vue et à son intelligence, il sera dans le vrai; mais il entrera dans le faux le jour où il se rangera aux pratiques d'autrui. On ne compte, en art, qu'à la condition de s'être fait

à soi-même sa conviction sur les choses et d'avoir découvert, dans la vérité générale, une vérité particulière qu'on s'impose la mission de faire accepter. Si cette vérité spéciale est contredite par la vérité générale, on suit une convention et l'on est blâmable. Si, au contraire, elle est confirmée, on est un homme d'originalité digne d'estime. Or, cela étant, considérez les deux impressions que l'on peut recevoir de la réalité. Suivant qu'un personnage ou un objet est vu de près ou de loin, il produit un effet différent.

Vu de près, il apparaît avec tous ses accidents, toutes les complications de sa substance et de ses reliefs, et il se détache vivement de la masse environnante. Vu de loin, il rentre dans la masse et apparaît simplifié. Prenons une comparaison. Vous entendez un violon isolé : toutes ses notes parlent à vos oreilles. Vous l'entendez ensuite dans un orchestre, il ne vous arrive plus de lui que des sons fondus dans une harmonie totale. Revenons, à présent, à la nature visible. Tel peintre rend le personnage ou l'objet vu de près, c'est-à-dire le solo de violon dont toutes les notes sont distinctes; tel autre résume son sujet envisagé dans une ambiance, c'est-à-dire la symphonie. Il est évident qu'ils rendent tous les deux, selon leurs yeux et leur jugement, une des faces de la réalité.

L'école nouvelle tend de toutes ses forces à fixer le réel : c'est son honneur. Mais un sophisme se fait jour, à l'aide duquel on se flatte de paralyser nos efforts : « La réalité est peu de chose, dit-on; c'est la sincérité qui est tout ». Qu'est-ce donc que la sincérité, sinon la fidélité à la nature? Admettra-t-on que je suis sincère si, faisant un portrait, je falsifie les traits du modèle ou si, traduisant un texte, j'en altère sciemment la teneur? Voilà pourtant le conseil qu'un ministre donnait naguère aux artistes, quand il s'écriait en paroles dorées : « Ne copiez pas, transfigurez ».

Ne demeurons pas en route et poussons droit au but. Il importe que toute composition soit *si conforme à ce qui est, si nettement particularisée*, qu'elle signifie à tout jamais ce que l'auteur a voulu qu'elle signifiât. Ce qui a été vrai à un moment précis, ce qui est sorti du profond de l'artiste au contact de la réalité, gardera son intérêt jusqu'à la fin des temps.

Un jour, passant près d'une église allemande, un bas-relief m'arrêta. C'était la plaque tumulaire, déjà bien effritée, d'un musicien du moyen âge, figuré les deux mains sur le clavier de son orgue, deux violes auprès de lui, accrochés au mur. Qui avait sculpté cela? Je l'ignorais. Quel homme dormait sous cette pierre? je n'en savais rien; mais l'humble sculpteur inconnu avait exprimé définitivement ce qu'il avait eu à dire.

Tant qu'une trace restera de son bas-relief, cette trace perpétuera l'hommage rendu à un musicien, et nous apprendra quelque chose sur la musique d'une époque. Le statuaire a dit son mot, d'émotion et d'après le vif, et le mot subsiste toujours compréhensible et toujours compris. C'est le but qu'il nous faut viser et que nous devons atteindre. Léguons à ceux qui naîtront l'écho de nos passions et le frisson de notre vie. Quoi que nous tentions, rapportons tout à notre siècle; peignons ses aspirations en peignant les nôtres, mais ne sortons pas du domaine du réel, car l'esprit de l'homme vit dans sa chair et, si l'on fait deviner l'invisible, c'est que l'on a traduit le visible en sa suprême intimité.

Nos moyens de réalisation sont les plus puissants qui aient encore été. Il n'est plus possible de se contenter d'abréviations hiéroglyphiques. C'est à un mouvement de retour à la logique des gothiques que nous assistons, pour le fond; mais nous voulons que la forme soit aussi solide, aussi nouvelle que le comporte la nouveauté de notre civilisation. Les Français de l'époque ogivale n'avaient point la préoccupation des frivoles arabesques. Ils savaient seulement ce qu'ils voulaient rendre, et ils le rendaient sans faillir.

Depuis le xv[e] siècle, une série de fatalités nous a fait emprunter à l'antiquité et à l'Italie des modèles sans rapport avec nos mœurs et un enseignement propre à dénaturaliser la France. L'influence regrettable de la Renaissance nous bridait. Achevons de nous émanciper, et soyons nous-mêmes, comme l'étaient nos fiers aïeux des cathédrales. Ils s'inspiraient en tout de leur vie et de leur foi; inspirons-nous de notre vie et de nos désirs.

Je ne suppose pas qu'il vienne à la pensée de personne d'interpréter mes paroles dans le sens d'une condamnation quelconque de l'art italien en Italie. En ce qui concerne la Renaissance, je dirai sans hésiter qu'il était naturel que l'esprit antique et latin se réveillât dans une nation antique et latine, et je conviendrai volontiers qu'il y a engendré un grand nombre d'œuvres superbes et un art national. Mais c'est une erreur de croire, après tout, que le peuple français, formé du mélange des Gaulois, des Francs, des Goths, des Visigoths, des Celtes et d'un faible contingent de Romains et de Grecs, soit un peuple latin. Plié depuis César à la domination de Rome, il a passé dix siècles à expulser de ses mœurs et de ses arts tout ce qui ne lui appartenait pas. Les Flamands, d'une origine assez semblable à la sienne, l'avaient fidèlement secondé pour la peinture et pour la sculpture. Lorsqu'il a eu à peu près réussi en sa tâche séculaire, lorsque sa nationalité esthétique a été affirmée et confirmée par cent chefs-d'œuvre, la Renaissance est venue tout remettre en

question et fausser toutes ses tendances ! Nous étions des Français, nous sommes devenus des imitateurs des Italiens. Reculade immense ! Malheur infini ! Mettons, si vous le voulez, les artistes d'Italie hors de cause ; vous n'en voyez pas moins tous les artistes français oublier ce qui faisait leur force et s'italianiser. Et quelle peine nous avons, au XIXe siècle, à nous affranchir de la tradition et à reconquérir notre originalité !... On ne saurait maintenant, je crois, conserver aucun doute sur la vraie portée de ma thèse.

Au surplus, l'heure a sonné où je dois poser la plume. Il me reste fort à dire, mais, s'il plaît à Dieu, je le dirai plus tard. Et devant ce Salon qui se ferme, je songe avec mélancolie aux Salons qui viendront, aux années qui s'écoulent et aux années qui approchent, aux travaux qui succèdent aux travaux, aux livres qui s'entassent sur des livres, à l'amas sans cesse augmenté des tentatives et des pensées humaines et à cette marche amère et féconde de l'Humanité vers un but qui recule toujours.

FOURCAUD.



L'ARCHITECTURE MODERNE

A VIENNE

(PREMIER ARTICLE.)

I.



Depuis vingt-cinq ans, la vieille cité des Habsbourg est en voie de transformation. Aujourd'hui une nouvelle ville élève ses monuments auprès de l'ancienne. Il est rare, dans l'histoire de l'Art, de voir tant d'édifices publics ou privés construits, en vue d'un grand ensemble, dans un si court espace de temps. L'effort a été considérable de la part des architectes et des ingénieurs chargés de renouveler la physionomie de Vienne; il est intéressant d'en étudier les résultats artistiques.

Jusqu'en 1858, la vieille ville resta enserrée dans la ceinture de murailles qui l'avait protégée deux fois contre les Turcs, en 1529 et en 1683.

Très inquiétée par ces dangereux voisins, elle fut peu sensible aux séductions de la Renaissance, et, quand enfin, après la guerre de Trente ans, elle se sentit maîtresse d'elle-même, les jésuites lui imposaient leur architecture prétentieuse, contournée, et préparaient Vienne à subir facilement toutes les fantaisies du genre rococo.

Les monuments actuels de l'ancienne ville, ruinée par les sièges précédents, datent, pour la majeure partie, de cette époque dont l'architecte Fischer von Erlach fut le plus brillant représentant. Bien que ces monuments ne manquassent pas d'une certaine ampleur et de qualités très décoratives, ils ne pouvaient constituer une tradition.

Aussi quand, délivrée des luttes du commencement du siècle, Vienne dut songer à élever quelques édifices indispensables, les architectes chargés de ces travaux s'y trouvèrent-ils fort peu préparés. Subissant de loin l'influence classique, alors dominante en Europe dans les principaux centres d'art, ils en exagérèrent par impuissance la sécheresse, la raideur et la pauvreté à laquelle, du reste, ils étaient condamnés par l'épuisement du trésor. C'est ainsi qu'après quelques rares tentatives d'émancipation, l'architecture était encore à Vienne, au milieu de ce siècle, condamnée à la reproduction de certains types qui lui étaient d'ailleurs imposés par l'architecte de la cour, exerçant alors sur toutes les constructions un pouvoir absolu de contrôle. La ville était en même temps enfermée dans une étroite enceinte qui ne permettait aux constructions aucun développement et laissait les faubourgs complètement isolés. Il en résulta qu'en un demi-siècle, le nombre des maisons s'était à peine augmenté de 2,000 à l'intérieur de la ville, quand dans le même laps de temps le chiffre de la population y montait de 220,000 à 431,000 habitants. Il était temps de prendre un parti décisif, de supprimer les anciennes fortifications, de constituer une immense zone de terrains propres à la construction d'habitations plus vastes, plus aérées, plus saines et se prêtant aux vastes ensembles de monuments nécessaires dans la capitale de l'empire.

Au mois de mars 1858, le premier coup de pioche était donné aux fortifications. Dès le mois de janvier de la même année, un concours avait été ouvert pour l'agrandissement de la ville. Le programme demandait que, de même qu'à Paris, une grande voie concentrique occupât les anciens boulevards.

C'était, certes, un beau programme que la création en quelque sorte d'une ville entière. Il y avait là de quoi tenter bien des architectes. Quatre-vingt-cinq présentèrent des projets. Comme dans tous les concours il y eut des projets excessifs, hors de toute raison. Les plus sages, les plus réalisables furent couronnés. C'étaient ceux de MM. Frédéric Stache, Louis Förster et de Siccardsburg, associé avec M. Van der Nüll.

Mais aucun de ces projets ne fut adopté, et le ministère de l'intérieur se chargea d'en produire un quatrième qui devait résumer les qualités des trois autres.

Or il advint que ces qualités, comme il arrive toujours en pareil cas, perdirent singulièrement de leur valeur dans ce travail de combinaison. Si bien que ce projet définitif, aujourd'hui exécuté, laisse, paraît-il, quelques regrets aux Viennois. Les uns ne retrouvent plus dans ce plan réalisé les grandes artères qui devaient traverser la vieille ville et la relier

avec les nouveaux quartiers; les autres se plaignent qu'on n'ait pas suivi le plan de Förster, qui reportait davantage le centre de la ville vers le Danube en prévision de l'avenir. Mais c'était là, nous le croyons, une illusion. Tous les efforts pour créer une ville du Danube « Donaustadt » ont été jusqu'ici infructueux, et Vienne se développe et s'étend toujours à l'opposé, c'est-à-dire vers l'ouest où se porte le mouvement industriel.

Quoi qu'il en soit de ces critiques qu'il nous est difficile d'apprécier, la vieille ville aux rues tortueuses, étroites et historiques est restée pour ainsi dire intacte, tandis que la ville nouvelle l'encadre brillamment de monuments et de constructions superbes sur l'emplacement des remparts, des bastions et des glacis disparus.

On s'étonne vraiment, en calculant la surface ainsi créée, double peut-être de la ville ancienne, que cette surface ait pu être aussi rapidement construite et occupée. Les besoins étaient assurément réels et considérables depuis longtemps. Mais il faut tenir compte aussi dans ce lotissement général des terrains, de la grande place qui fut réservée pour de vastes jardins, de larges promenades et particulièrement pour les différentes sections du Ring ou « anneau », qui forme un boulevard circulaire autour de la vieille ville.

Cependant tant de travaux à exécuter concurremment ou presque en même temps étaient une entreprise considérable et dont le succès final pouvait laisser quelques doutes. En effet, comme nous le disions plus haut, tout semblait peu préparé en cette vieille cité immobile depuis des siècles pour une production aussi spontanée. Il y avait peu d'architectes à Vienne, les constructeurs capables y étaient rares, les corps d'état étaient naturellement mal outillés et peu exercés. L'art monumental ne pouvait se rattacher à aucune tradition nationale certaine. Entre les édifices gothiques de style mélangé dont Saint-Étienne est le plus brillant spécimen et les palais rococo du XVIII[e] siècle, il ne subsistait que des fragments peu importants des siècles intermédiaires.

Il faut vraiment, pour juger avec impartialité l'œuvre réalisée par les architectes viennois, se reporter à la situation dans laquelle ils se trouvaient au début de l'entreprise. Mais l'élan fut général et d'ailleurs très favorisé par le gouvernement et la municipalité.

L'empereur François-Joseph abandonna à la ville de vastes espaces qui lui appartenaient en propre, et d'autre part la ville céda à des conditions très avantageuses et même gratuitement à certaines corporations et sociétés, partie des terrains nouveaux. De plus, les maisons d'habitation élevées sur ces terrains furent exemptées pendant trente ans de l'impôt excessif qui frappe le revenu des propriétés à Vienne, en même

temps que de nouvelles ordonnances concernant les constructions donnaient une plus grande liberté à l'architecte, tout en assurant l'hygiène des habitations.

C'était singulièrement encourager les capitalistes et les constructeurs, d'ailleurs certains que les travaux à exécuter répondaient à des besoins immédiats. On se mit donc rapidement à l'œuvre et de tous côtés à la fois. Parmi les ouvriers de la première heure, il faut citer particulièrement MM. Van der Nüll et Siccardsburg, Hansen et Ferstel. MM. Van der Nüll et Siccardsburg, qui devaient construire l'Opéra impérial, étaient alors professeurs à l'Académie de Vienne. Travaillant en commun, ils s'appliquèrent à créer un nouveau type d'habitation en harmonie avec les vastes emplacements dont on pouvait disposer. Ils peuvent à juste titre être considérés comme les créateurs de la maison viennoise à loyers, dont les agglomérations colossales forment aujourd'hui les quartiers en bordure sur la Ringstrasse.

Hansen, également professeur à l'Académie, classique par excellence, mais doué d'un tempérament énergique et audacieux, construisit vis-à-vis du nouvel Opéra, pour le fabricant Drasche le premier hôtel moderne de la nouvelle ville. Il y osa une ornementation puissante et des peintures sur fond d'or qui ont servi de point de départ à cette décoration polychrome extérieure qui est fréquente dans les constructions de la ville nouvelle.

Parmi les autres nombreuses constructions privées élevées par Hansen, il faut citer le palais de l'archiduc Guillaume sur le Parking. Grandement composé, il présente sur sa façade une ordonnance de colonnes ioniques en avant-corps portant au-dessus de l'entablement une suite de chevaliers de l'ordre teutonique.

Dans le même genre de travaux, le palais de l'archiduc Louis-Victor, qui fait partie du grand ensemble de la place de Schwarzenberg et qui fut l'œuvre de Ferstel, se recommande par un plan très étudié, qui tranche franchement avec les dispositions des anciennes demeures seigneuriales.

Mais c'est moins dans ces palais particuliers, qui forment en tout cas exception, qu'il convient d'étudier le grand effort architectural qui a donné aux nouvelles maisons de Vienne, par les dimensions et par le décor, l'aspect de véritables monuments. Il faut surtout parcourir les vastes quartiers qui bordent le Ring. Coupés de voies perpendiculaires et parallèles entre elles, ils ont offert aux architectes des terrains réguliers qui ont singulièrement contribué au caractère monumental de ces îlots de construction. Pour ajouter à l'effet de l'ensemble, les propriétaires constructeurs, particuliers ou compagnies, ont souvent réuni plusieurs immeubles en

une seule construction englobant des cours et corps de bâtiments différents. Il n'est donc pas rare de voir des façades présentant jusqu'à vingt-sept ou vingt-neuf croisées de front largement espacées.

La hauteur permise étant de 24^{m},70 [1] jusqu'au-dessus de la corniche supérieure, non compris les attiques, pavillons d'angles ou de milieu et tous autres motifs décoratifs surélevés quelconques, on comprend aisément les masses architecturales produites. D'autant que ces vastes surfaces peuvent être mouvementées de fortes saillies. Le maximum des saillies est, en effet, de 1^{m},26, et pour former avant-corps sur la voie publique il suffit de payer location de terrain. Ainsi donc quand, à Paris, la saillie maxima des balcons est de 0^{m},80, et celle des corniches de 0^{m},50 avec combles uniformes enfermés dans un périmètre imposé, à Vienne, l'architecte peut user de saillies considérables et mouvementer ses façades d'avant-corps de colonnes en relief, de loges en encorbellement, de larges balcons et encore, au-dessus des 24^{m},70 permis, silhouetter ces facades de pavillons surhaussés, de frontons et de pignons accentués, de tourelles, de coupoles, de toitures sans périmètre imposé, et en général de tout ce qui, en dehors du cube principal de l'édifice, peut contribuer à son ornementation et par suite embellir la voie publique [2].

Les règlements eux-mêmes entraînent l'architecte vers la recherche monumentale. Dans la hauteur de 24^{m},70 accordés, il ne peut construire que cinq étages compris le rez-de-chaussée, chaque étage n'ayant pas moins de 3 mètres de hauteur. De plus, toute fenêtre devant être munie d'un appui plein de 0^{m},80 minimum, au-dessus du plancher très épais de l'étage, ce plancher étant formé, suivant l'usage à Vienne, de gros sapins entiers, il en résulte d'étage en étage, entre le dessus de la fenêtre inférieure et l'appui de la fenêtre supérieure, une grande hauteur de mur plein très propre à la décoration.

Les rez-de-chaussée participent encore à l'aspect robuste des édifices. Les parties supérieures de la construction ne semblent pas ici, comme à Paris ou à Londres, suspendues au-dessus du vide de l'étage inférieur dont on a soin encore de dissimuler les maigres soutiens en fer ou en fonte. A Vienne, les commerçants semblent s'accommoder fort bien de boutiques subdivisées par des points d'appui correspondant aux trumeaux supérieurs des façades. Ils échappent encore au vain engouement des devantures descendues jusqu'au ras du trottoir et absorbant tous les points d'appui. Cela viendra peut-être, si j'en juge par un ou deux essais

1. 13 klafters viennois égalent 24^{m},70.

2. Il est d'ailleurs défendu de créer des pièces d'habitation dans les combles au-dessus de 24^{m},70.







A. Menzel del.   Héliog. Dujardin

ÉTUDES POUR LE «MARCHÉ DE VÉRONE»

Gazette des Beaux Arts   Imp. L. Eudes







...enzel del.
...tte des Beaux Arts

ETUDES POUR LE « MARCHE DE VERONE »

Heliog. Dujardin
Imp. J. Eudes

de ce genre faits dans le quartier le plus commerçant de la vieille ville ; mais, quoi qu'il advienne, les immeubles, dans les quartiers de la Ringstrasse, ont échappé à cette barbarie et portent bien sur leurs points d'appui apparents.

Telle est donc, en résumé et généralement, la physionomie extérieure des constructions que nous étudions : un haut rez-de-chaussée formant un solide soubassement, orné de bossages saillants, souvent disposé en arcades et accusant franchement les points d'appui de l'édifice. Au-dessus, quatre étages, dont : un entresol, un étage élevé et riche, un autre intermédiaire, le quatrième restant traité en attique ou étage bas formant corps avec le couronnement général de l'édifice. Le climat étant rigoureux l'hiver à Vienne, ce qui explique partout l'usage des doubles fenêtres, on ne multiplie pas inutilement les fenêtres sur les façades dans lesquelles les pleins l'emportent sur les vides, à l'inverse de nos maisons si ajourées dans lesquelles on grille l'été et on gèle l'hiver.

La maison viennoise offre donc naturellement de grandes surfaces à décorer. L'architecte en profite. Les portes monumentales avec doubles colonnes, avec figures et riches couronnements; les balcons portés par de puissantes consoles, des figures ailées, des hippogriffes lancés en avant; les fenêtres à colonnes, à cariatides, à frontons; les étages d'attique ornés de frises et de décorations de toutes sortes, souvent de peintures à fond d'or; les entablements à consoles multipliées, couronnés de balustrades et de statues, sont les motifs courants de cette architecture. Ajoutez-y les mouvements d'avant-corps, des pavillons carrés ou circulaires aux angles dominant les parties latérales, surtout ces loges en saillie sur les façades qui, isolées ou superposées, sont à la fois d'un grand agrément à l'intérieur et d'un charmant aspect à l'extérieur, et vous aurez quelque idée de ces vastes demeures, pour la plupart un peu parentes des palais italiens de la Renaissance, qui au premier coup d'œil étonnent l'étranger [1]. Il se demande avec raison comment une pareille profusion ornementale a été possible dans des constructions de rapport, et si à Vienne les propriétaires et les compagnies de construction n'ont pas comme ailleurs un souci très étroit de leurs intérêts. Eh bien ! il faut tout d'abord rendre cette justice aux propriétaires et aux constructeurs, c'est qu'animés par un très honorable sentiment patriotique, puis encore stimulés par une concurrence d'efforts, ils ont voulu faire grand

1. Dans ces dernières années, de nombreuses tentatives ont été faites pour réhabiliter le style rococo viennois. Mais l'ornementation brillante des types originaux témoigne d'une faculté inventive et d'une habileté de main que ne possèdent plus les sculpteurs viennois.



et contribuer pour leur part à l'embellissement de cette ville nouvelle dont tout bon Viennois est fier à juste titre. Puis il y a encore le revers et tout le côté faible de ce beau décor apparent. — Expliquons-nous :

La pierre dure ou tendre, les grès, les granits, les marbres sont des matériaux très coûteux à Vienne. Cependant ces matériaux existent à quelques lieues de Vienne, dans les contreforts des Alpes, et plus loin dans les montagnes du Tyrol; mais les carrières sont pour la plupart monopolisées par de riches compagnies qui tiennent leurs prix élevés. Par contre, aux portes mêmes de la ville, se trouvent d'immenses bancs d'argile qui fournissent par la cuisson d'excellents matériaux à bon marché. D'où, de temps immémorial, l'emploi à Vienne de briques et de tuiles pour la construction et la couverture des édifices publics et particuliers.

Il s'ensuit que c'est encore le mode le plus habituel et le plus économique de construction à Vienne. La pierre et les autres matériaux résistants ne s'emploient qu'exceptionnellement, en petites parties, par nécessité ou comme luxe. Ainsi donc, toutes ces vastes constructions qui affectent des airs de palais ne sont en réalité que des constructions en briques recouvertes de ciment. C'est le ciment qui forme tous les membres de l'architecture; et toutes ces sculptures, toutes ces figures répétées ne sont que de simples moulages en terre cuite, rapportés après coup sur le mur de briques. De là vient cet entraînement et cet abus dans la décoration. On s'explique ces colonnades, ces atlantes, ces cariatides, ces figures d'enfants à la file, ces riches motifs de décoration, produits de fabrique tant de fois répétés qu'ils lassent le regard et perdent beaucoup de leur valeur. Ces corniches saillantes, ces puissantes consoles ne sont souvent que de maigres estampages en zinc peint recouvrant la nudité des poutres lancées en encorbellement. Ces peintures décoratives à fond d'or, aux miroitements de mosaïque, faiblissent elles-mêmes au bout de peu d'années comme les reliefs en ciment qui les encadrent, sous les intempéries d'un climat peu favorable.

Nous sommes aujourd'hui trop partisans de l'architecture vraie, de celle qui accentue les matériaux qu'elle met en œuvre et qui tire de l'emploi de ces matériaux ses meilleurs effets, pour ne pas déplorer ces charmes trompeurs qui, après examen, ne laissent que déception. L'architecture n'est pas un décor d'un jour fait pour parader un moment. Il faut qu'on ait conscience en la contemplant que l'effort est durable, et surtout que la forme et le décor sont la conséquence des matériaux et qu'ils ne sauraient être autres qu'ils ne sont. Rien de semblable ici. Ce ne sont pas les matériaux qui impliquent cette décoration, je ne la sens pas

liée indissolublement avec l'édifice, et dès lors elle ne m'intéresse plus que comme une œuvre éphémère, flatterie d'un moment pour l'œil, décoration superflue que je puis, par la pensée, modifier à mon gré ou supprimer complètement.

Pourquoi les constructeurs de ces demeures ambitieuses n'ont-ils pas pris franchement leur parti de construire en briques apparentes, en réservant la pierre rare ou coûteuse pour certains points nécessaires de construction ou pour quelques motifs de décoration, alors d'autant plus en valeur qu'ils auraient été moins multipliés? Ces vastes édifices n'eussent rien perdu pour cela de leur aspect monumental; bien au contraire, ils auraient gagné par la sobriété une grandeur de style qu'ils perdent par l'abus d'une ornementation qui devient banale à force de répétition.

Un autre reproche qu'il faut adresser à ces belles demeures, c'est que derrière ce riche décor il y a peu de chose. Le plan n'existe pas. Les intérieurs sont coupés de murs à angles droits, et c'est tout ou presque tout. Pas de ces recherches dans la distribution qui rendent la vie si facile et si confortable dans nos intérieurs parisiens. Peu de soins donnés aux détails des travaux accessoires, aucun agrément dans la décoration, souvent nulle. L'appartement est une suite de pièces quelconques livrées à peu près nues au locataire; à lui d'en faire un intérieur suivant ses besoins et suivant ses goûts.

Tout ce qui précède explique assez, croyons-nous, comment tant de constructions si luxueuses d'apparence ont été rendues possibles et ont pu encore être des entreprises avantageuses. Mais si le plus grand nombre des habitations construites aux premiers temps sur le Ring et aux environs ont trop sacrifié au désir de paraître, celles plus récemment élevées ou en cours d'exécution témoignent d'une construction plus raisonnée et plus soignée, sans rien abandonner cependant de leurs prétentions monumentales. Parmi ces dernières, il faut citer les groupes colossaux déjà construits ou que fait élever en ce moment, autour du nouvel Hôtel de Ville, l'Union-Bangesellschaft par M. Neumann, architecte.

Ces maisons groupées constituent de véritables édifices de style Renaissance un peu allemande, ornés de beaux portiques à rez-de-chaussée. Des plans étudiés, de riches entrées, des cours très spacieuses et décorées comme des façades, une ornementation générale plus variée et plus recherchée, des appartements plus confortables et mieux décorés, font de ces nouvelles constructions des types vraiment recommandables.

II.

Si malgré la puissance générale des masses, le mouvement des lignes, l'abondance des saillies et des qualités réelles d'invention décorative, nous restons peu sensible aux charmes factices des maisons-palais du Ring ou de ses environs, nous serons plus à l'aise en parlant des monuments publics de la nouvelle ville.

Ces monuments sont nombreux. Ce sont, pour ne citer que les principaux : le Parlement, la Bourse, l'École des Beaux-Arts, le Conservatoire, par Hansen; l'Opéra, par Van der Nüll et Siccardsburg; les Musées et le Théâtre de la Cour, par Semper et Hasenauer; l'Hôtel de Ville et plusieurs églises, par Schmidt; le Palais de Justice, par Wielemans; l'Université, le Musée autrichien, le Laboratoire de chimie, la Banque et l'Église votive, par Ferstel; le grand Arsenal, par Vandernüll et Siccardsburg, Förster et Hansen; puis encore des théâtres, des gymnases, des académies, des écoles, etc.

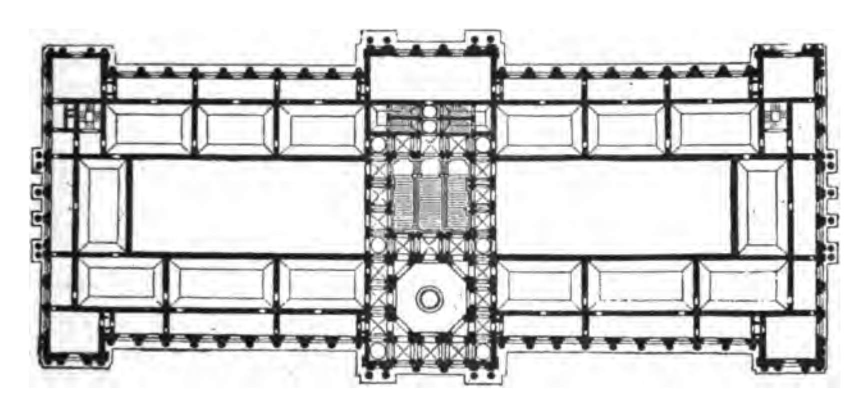
Tant de monuments, élevés en si peu d'années, sont dus à l'aliénation des terrains des anciennes fortifications et de la zone militaire. La vente de ces terrains permit de créer une caisse spéciale chargée de pourvoir à tous ces grands travaux. Cette sage mesure, en affectant aux monuments publics des sommes considérables, donnait large satisfaction à des besoins impérieux depuis longtemps, et de plus favorisait grandement l'essor de l'art national, en demandant à la sculpture et à la peinture d'enrichir tant de monuments grandioses.

Ils se présentent, en effet, avec des développements considérables. Tandis que dans le centre des vieilles cités l'espace est parcimonieusement ménagé, là, dans cette ville naissante, on a pu tailler largement en plein terrain nu et donner à l'architecture libre carrière.

On s'est d'abord efforcé de grouper les monuments en de vastes ensembles. Si, particulièrement, le nouvel Opéra se montre isolé en belle façade sur le Ring et en bordure à l'extrémité de la Karnthnerstrasse, la rue vivante qui traverse la vieille ville, plus loin les Musées parallèles des Sciences et des Arts ornent les deux côtés du vaste quadrilatère aux extrémités duquel s'élèvent, d'un côté, les vieux bâtiments juxtaposés du château impérial, le Hof Burg, et de l'autre, les belles écuries du château, construites en 1725 par Fischer von Erlach. Mais les lourdes constructions du Burg, tant de fois remaniées suivant des plans sans cesse abandonnés, modifiés, puis repris, doivent subir une nouvelle transformation. Une façade monumentale en accord avec l'architecture des deux Musées

doit s'étendre au sommet de la vaste place, dans le cadre de verdure du Kaisergarten et du Volksgarten. Le palais sera réuni aux Musées par des arcs de triomphe sous lesquels passera le Burgring et, entre les deux Musées, le monument élevé à la gloire de l'impératrice Marie-Thérèse étagera ses nombreuses figures de marbre et de bronze.

On a pu voir les projets de MM. Semper et Hasenauer exposés à Vienne en 1873 et le modèle du monument de Marie-Thérèse présenté à Paris en 1878. Mais le vieux Burg est toujours dans le même état; M. Semper



PLAN DU MUSÉE DES ARTS, A VIENNE.

(MM. Semper et Hasenauer, architectes.)

est mort[1], l'œuvre commune des deux architectes sera-t-elle jamais réalisée[2] ?

Il n'en est pas de même des deux Musées, aujourd'hui terminés, qui vont bientôt recevoir les riches collections d'art et de science de la capitale, collections aujourd'hui disséminées et bien mal exposées dans d'insuffisantes galeries.

Ces deux Musées, tout en présentant une composition d'ensemble classique, indiquent, par la recherche et le groupement des détails, une préoccupation moderne très louable. L'ordonnance générale comprend un soubassement à pilastres doriques portant un grand étage de colonnes ioniques engagées. Dans les entre-colonnements, à rez-de-chaussée, des baies en arcades; au premier étage, des ouvertures également cintrées

1. Le professeur Semper, architecte de grand talent, a construit beaucoup en Allemagne. De plus il a écrit plusieurs ouvrages intéressants, dont l'un, *le Style,* a été traduit en français.

2. Cependant, cette année même, un côté du futur palais a été entrepris; c'est l'aile adossée au jardin particulier de l'Empereur, perpendiculairement à la Ringstrasse.

dont les archivoltes retombent sur un petit ordre ionique composite; puis sous l'entablement, surmonté d'une balustrade continue, un étage de mezzalines. Cette longue alternative de colonnes et d'arcades se transforme au milieu des façades en un grand pavillon central orné à profusion de groupes et de statues. Au-dessus, sur un tambour octogonal à pilastres corinthiens, un dôme arrondit ses surfaces harmonieuses. Le plan carré de ce pavillon central se trouve accentué par quatre édicules d'angle sous l'abri desquels des figures décoratives se détachent en vigueur au travers des faces ajourées. Tout cela forme un ensemble pyramidal imposant. A l'intérieur, un large escalier à triple révolution conduit au premier étage sous la vaste coupole, et de là donne accès dans les longues galeries d'exposition. Toutefois on se demande si ce dôme et les édicules qui l'accompagnent sont bien justifiés, et s'il n'y a pas là une préoccupation excessive de faire grandiose, ce qui nuit au caractère spécial de musée que ces monuments devraient avoir. Malgré cette réserve, les nouveaux Musées font honneur à M. Semper, qui en a conçu les plans, et au baron Hasenauer, l'architecte en faveur à la Cour, qui fut adjoint par l'Empereur à M. Semper pour concourir à leur exécution. Ces deux architectes ont été également associés pour la reconstruction du nouveau Théâtre de la Cour, qui, derrière un rempart d'échafaudages, laisse déjà voir ses formes aimables inspirées par l'architecture italienne du XVIIe siècle.

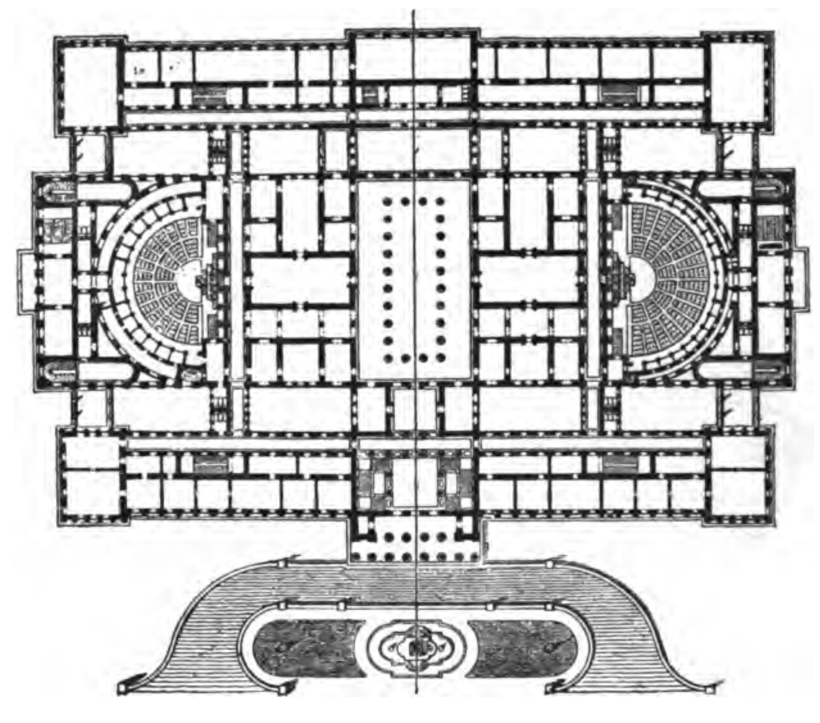
Non loin des deux Musées se dressent, sur les trois côtés d'un parallélogramme immense : en face, l'Hôtel de Ville; à gauche, le Parlement; à droite, l'Université. Vis-à-vis de l'Hôtel de Ville, en bordure sur le Franzens Ring, qui limite ce grand ensemble à l'est, s'élèvent les constructions encore inachevées du nouveau Théâtre de la Cour dont nous venons de parler. Ces dispositions générales sont grandioses et l'effet de ces beaux monuments ainsi groupés est complété par les constructions privées de l'Union-Bangesellschaft citées plus haut et dont les larges portiques réunissent ces monuments du côté de l'ouest.

Nul doute que dans un avenir prochain, alors que l'Hôtel de Ville, le Parlement et l'Université seront définitivement terminés et occupés, nul doute que cette vaste place ne devienne un des centres les plus importants de la nouvelle ville.

Mais si l'on s'est préoccupé dans la distribution du plan général d'assigner à ces différents édifices des emplacements régulièrement pondérés, il semble vraiment que les architectes se soient efforcés de trahir toutes ces espérances de parfaite harmonie, en donnant à leurs monuments les masses, les formes et les styles les plus dissemblables. Ce n'est pas, au

LE MUSÉE DES ARTS, A VIENNE. — (MM. Semper et Hasenauer, architectes.)

fond, un reproche que nous leur adressons. Il est certain que trois monuments de destination différente ne peuvent présenter les mêmes aspects. Mais ce qu'il faut cependant constater, aux dépens de l'architecture moderne, c'est que, sur une même place et en même temps, on voit élever, pour les services publics d'un même peuple : un Parlement pseudo-grec, un Hôtel de Ville pseudo-gothique et une Université pseudo-Renaissance.



PLAN DU PARLEMENT, A VIENNE.

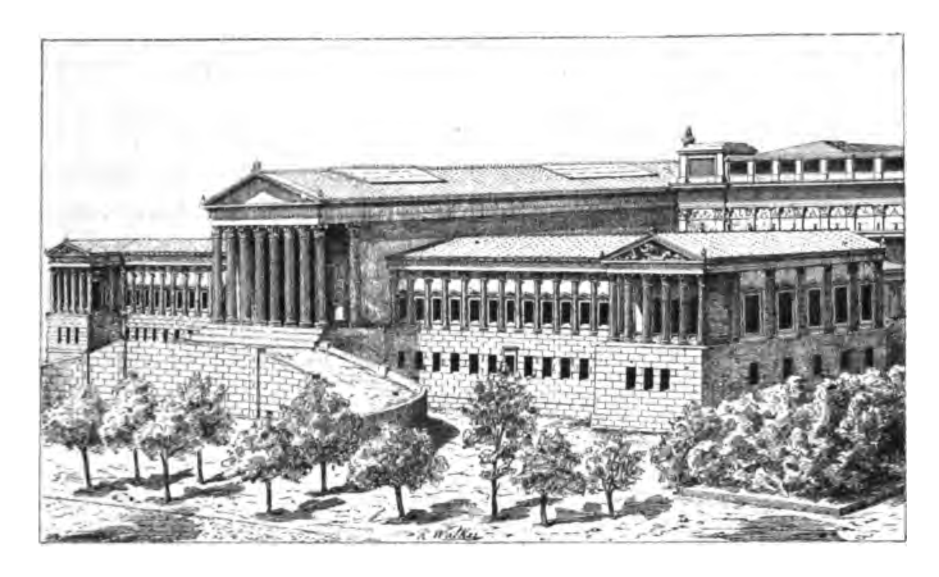
(M. Hansen, architecte.)

On voit qu'en ces temps de renouvellement architectural à Vienne, les architectes n'ont pas su se mettre d'accord sur les principes, et que l'éclectisme fleurit là-bas aussi bien qu'ailleurs sans qu'une conviction dominante semble diriger nos confrères viennois.

M. Hansen, leur doyen respecté, dont les nombreux et importants travaux ont depuis longtemps établi l'autorité et la réputation, professe à l'Académie des Beaux-Arts les principes les plus classiques, les plus absolus, et les met en pratique avec une volonté inébranlable.

Très justement épris des beautés de l'art grec, qu'il a pu à loisir étudier d'après les monuments mêmes et dont il a cherché à ressusciter les

formes les plus pures dans une Université qu'il a construite à Athènes, sous le règne du roi Othon, M. Hansen a voulu que le dernier monument construit par lui fût en quelque sorte la consécration des doctrines qu'il a défendues toute sa vie. Aussi le nouveau Parlement est-il grec et d'un grec qui fait le moins possible de concessions au temps présent. Construit sur un plan carré long, le Parlement présente du côté du Ring sa façade principale sur un haut soubassement. On y accède par une



VUE DU PARLEMENT, A VIENNE.

(M. Hansen, architecte.)

double rampe dont les courbes récemment adoucies faciliteront la montée des voitures. Au sommet, un temple antique octastyle présente ses colonnes corinthiennes doublées par un second rang formant pronaos. A droite et à gauche, une longue colonnade pseudo-périptère en contre-bas, relie ce frontispice milieu à deux pavillons d'angle ou petits temples moins importants. Cette ordonnance générale se reproduit sur la face postérieure, tandis que sur les avant-corps des façades latérales, moins allongées, s'accolent des porches, sortes d'erechthéions abritant les entrées secondaires.

L'effet perspectif est une succession de temples plus ou moins grands, reliés par des colonnades formant enceinte rectangulaire continue autour des vestibules et des salles intérieures. La silhouette des frontons et des toits plats est relevée par de nombreux acrotères, griffons

ailés, trépieds, etc., et surtout par des quadriges en bronze doré, au nombre de huit, qui, d'après le modèle en relief, devront accentuer les angles des deux grandes salles intérieures. Ces nombreux motifs de décoration aérienne, trop nombreux assurément comme quadriges, car il ne convient pas d'abuser d'un si pompeux décor, ne parviendront pas, nous le craignons, à modifier l'aspect un peu bas du tout dominé par les hautes maisons voisines. Bien que la surface couverte soit considérable, les différentes parties du monument forment moins un grand ensemble qu'une juxtaposition de monuments petits d'échelle.

M. Hansen voudrait compléter sa conception architecturale par une décoration extérieure polychrome dont il a déjà tenté quelques essais. Le bleu, le rouge, le vert, le jaune, y sont employés concurremment avec l'or qui joue un rôle important. Nous sommes trop partisan de la polychromie monumentale pour ne pas nous intéresser à ces tentatives. Mais quelle confiance avoir dans de simples colorations appliquées pour défier les injures du temps dans un pays très humide ? Comment espérer la durée de ces frises ajourées, de ces rinceaux en terre cuite rapportés sur les fonds de pierre, puis dorés? Il y a certainement dans les parties déjà décorées une séduction très entraînante, mais nous ne saurions être suffisamment autorisés par les monuments d'Athènes ou de l'Asie Mineure à nous contenter d'une polychromie extérieure peinte.

Malgré l'azur d'un ciel constant, ces monuments ne nous révèlent leur polychromie ancienne que par des poussières décolorées quelquefois contestables. Il serait vraiment à craindre que la décoration peinte entreprise par M. Hansen ne fût aussitôt compromise que terminée. Aussi ne devons-nous désormais tenter la polychromie extérieure de nos édifices que par la mise en œuvre de matériaux naturellement colorés, indélébiles et par suite résistants. Nous assurerons ainsi non seulement la coloration de ces édifices, mais nous satisferons encore aux lois du vrai en accentuant les matériaux employés et en dégageant l'effet décoratif de la construction elle-même. Cela dit sur le parti pris extérieur de l'œuvre de M. Hansen, nous devons reconnaître la science archaïque avec laquelle l'ensemble est étudié, et louer la recherche et l'atticisme de certains détails. M. Hansen ne pèche que par un excès d'amour qui le rend exclusif et enlève à son talent si vigoureux la souplesse nécessaire. Il s'enferme et s'isole dans des formes qu'il ne peut se résigner à transformer et qui lui font négliger les principes mêmes du grand art dont elles sont l'expression.

L'architecture grecque, aujourd'hui mieux étudiée et bien comprise, ne nous offre que des exemples de logique et de vérité, c'est-à-dire : les formes générales et la décoration affirmant la structure de l'édifice

en même temps que sa fonction. Cela est bien fait pour nous engager à créer sous d'autres cieux, pour les besoins nouveaux de peuples modernes, des édifices modernes. Il y a bien, il est vrai, chez nous, et peut-être ailleurs, telle Chambre des députés qui offre la fausse apparence d'un monument romain; mais à défaut d'un monument plus particulier, il nous paraît encore préférable de voir les membres du

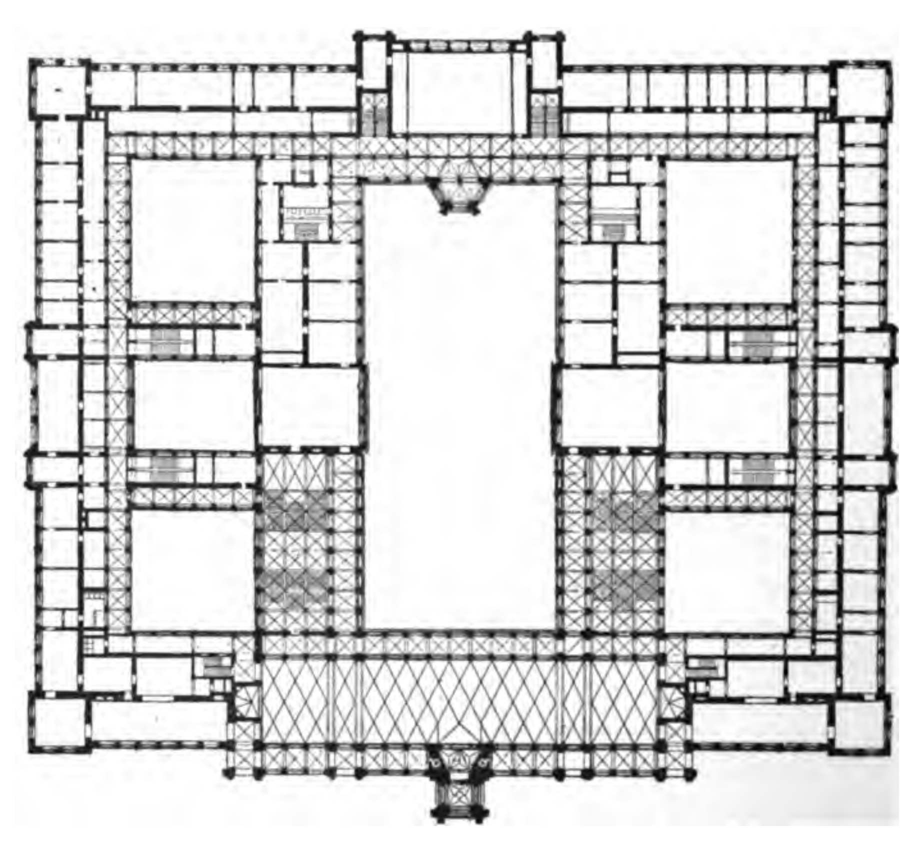


M. LE PROFESSEUR SCHMIDT, ARCHITECTE A VIENNE.

Parlement et les lords d'Angleterre siéger sous les ogives élancées de leur vieux gothique perpendiculaire, qu'entre les colonnades d'un Parthénon.

Ainsi, cependant, seront abrités les seigneurs et les députés autrichiens. Un double escalier à larges assises en brèche de Pavonazzo les conduira au premier étage dans un vestibule ou atrium du plus pur style ionique. Ses colonnes élégantes, finement réchampies de bleu, de rouge et d'or, portent un plafond à petits caissons polychromes du meilleur effet. Au delà s'allonge la salle des pas perdus, de 41 mètres de longueur sur 23 mètres de largeur. Sur cette salle s'ouvrent les vestibules spéciaux de la chambre des représentants et de la chambre des seigneurs. Cette grande salle, éclairée du haut, est enveloppée d'un portique de colonnes monolithes en marbre rouge de Salzbourg, ornées de chapiteaux

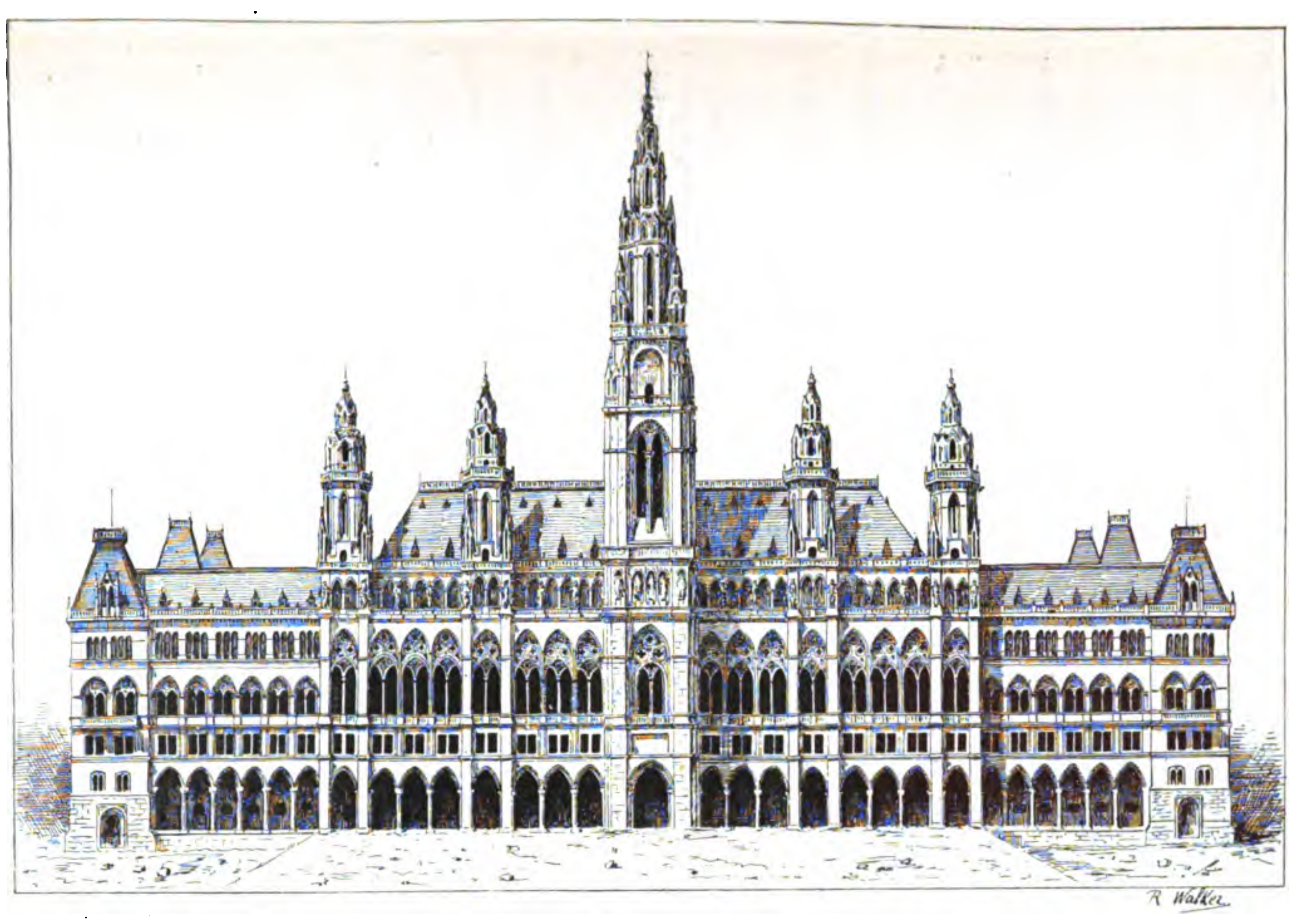
en marbre doré de style corinthien emprunté au monument choragique de Lysicratès. Toute cette introduction aux différentes salles du monument est vraiment d'un effet noble, grandiose, et les beaux matériaux, une exécution très soignée, contribuent à rendre cette partie du vaste édifice assurément la plus intéressante.



PLAN DE L'HÔTEL DE VILLE, A VIENNE.

(M. Schmidt, architecte.)

Les deux salles d'assemblée sont disposées et décorées à la façon des théâtres antiques. Au delà des sièges en hémicycle destinés aux représentants de la nation, s'arrondit un étage réservé de tribunes scandées par des figures en marbre blanc. Ces tribunes supportent les gradins en amphithéâtre réservés au public. A l'opposé, le mur formant le fond de la salle est décoré d'une colonnade ionique engagée couronnée d'un fronton et encadrant des peintures décoratives. Cet ensemble architectural est heureux; le décor est riche, rehaussé de couleurs et d'or. Mais ces



L'HÔTEL DE VILLE, A VIENNE. — (M. Schmidt, architecte.)

salles sont écrasées par un plafond bas, vitré, en forme de velum lumineux, qui ne remplace pas avantageusement le large ciel des théâtres grecs. Peut-être cet écrasement est-il voulu et destiné à augmenter la sonorité de la salle? L'expérience le démontrera.

D'autres salles, celle des délégations autrichienne et hongroise, celle des archiducs, puis des chambres pour les ministres et les présidents, des parloirs, etc., se groupent autour des deux salles principales. Leur décor, plus sobre, est fait de peintures à fresque fixées de suite au fer chaud par un procédé ingénieux, dit stuc à la fresque. Tous les différents services de ce vaste ensemble sont bien distribués et dégagés.

Telle est, en somme, l'œuvre considérable de M. Hansen. Elle atteste le grand savoir du maître et l'idéal élevé qu'il poursuit; mais elle démontre en même temps l'impuissance de la volonté la plus tenace et de la foi la plus inébranlable à ressusciter utilement pour notre époque les formes entières d'un art disparu.

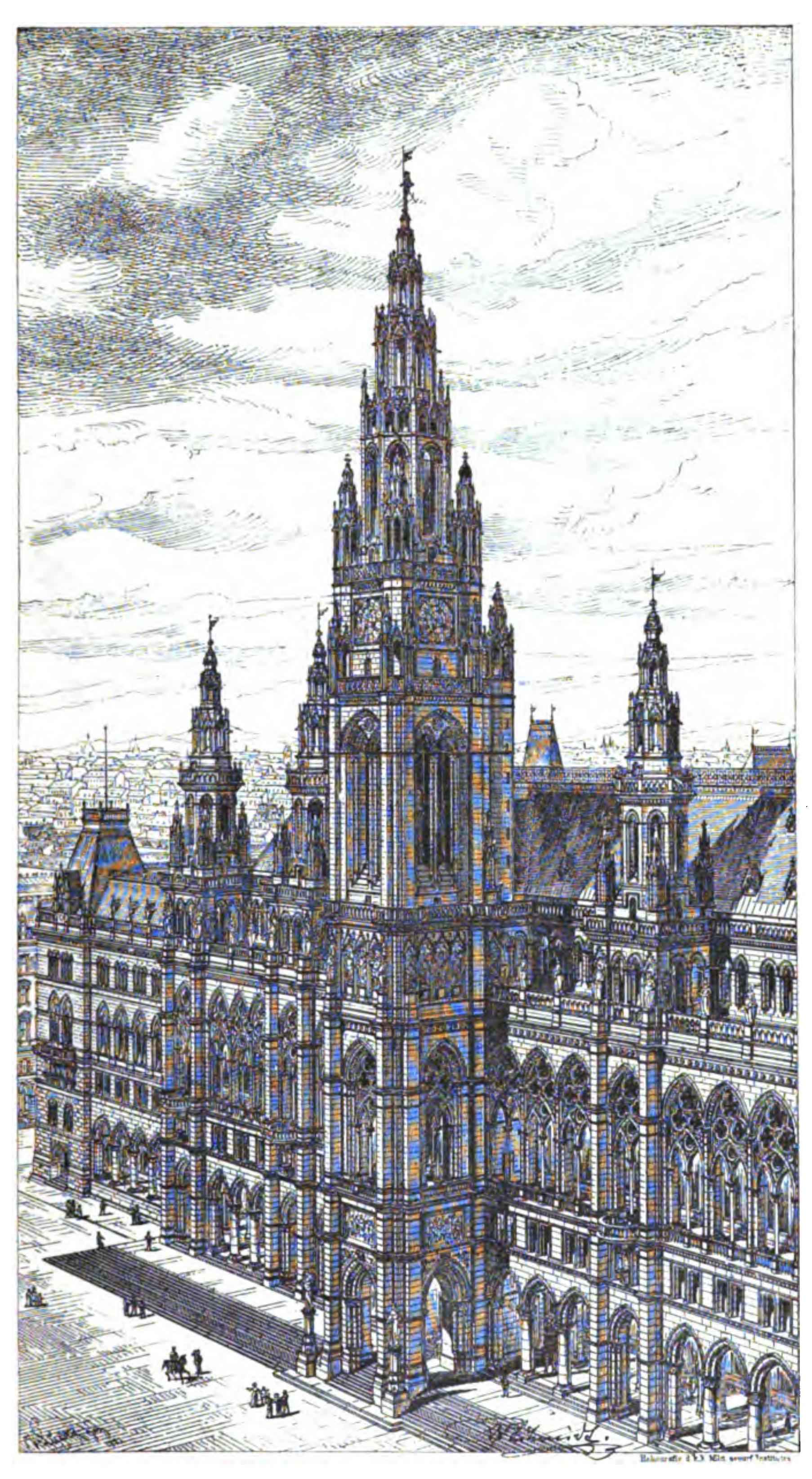
Je n'en donnerai pour preuve dernière que la nécessité dans laquelle s'est trouvé l'architecte de dissimuler sous l'apparence de colonnes démesurées d'ordre ionique, au sommet desquelles se groupent des figures symboliques adossées, deux hautes cheminées indispensables qui dominent étrangement les toitures lisses de ces monuments antiques juxtaposés.

Tout autre est le nouvel Hôtel de Ville, tout autre est l'architecte qui l'a conçu. Autant M. Hansen est grec absolu, autant le professeur Schmidt est gothique convaincu[1].

M. Schmidt est le Viollet-le-Duc de Vienne, où il a restauré avec une grande science la vieille cathédrale de Saint-Étienne. En outre, il y a construit depuis une vingtaine d'années des églises importantes : celle des Lazaristes, à trois nefs et double transept; celle des Weissgarber (ou mégissiers) avec une haute tour de 75 mètres; l'église paroissiale de Brigittenau, dont l'extérieur est en briques avec une toiture en tuiles émaillées de différentes couleurs; l'église de Fünfhaus, construite sur un plan octogonal rayonnant. Toutes ces églises sont en style gothique. Nous pourrions encore citer de M. Schmidt le Gymnase académique impérial, dont la façade ogivale est ornée des écussons armoriés des divers pays appartenant à la Couronne. Mais quels que soient les mérites certains de ces œuvres précédentes, aucune n'égale l'importance et la valeur artistique du nouvel Hôtel de Ville.

1. M. Hansen est Danois. M. Schmidt est Wurtembergeois; il a été naturalisé Autrichien et nommé citoyen honoraire de la ville de Vienne.



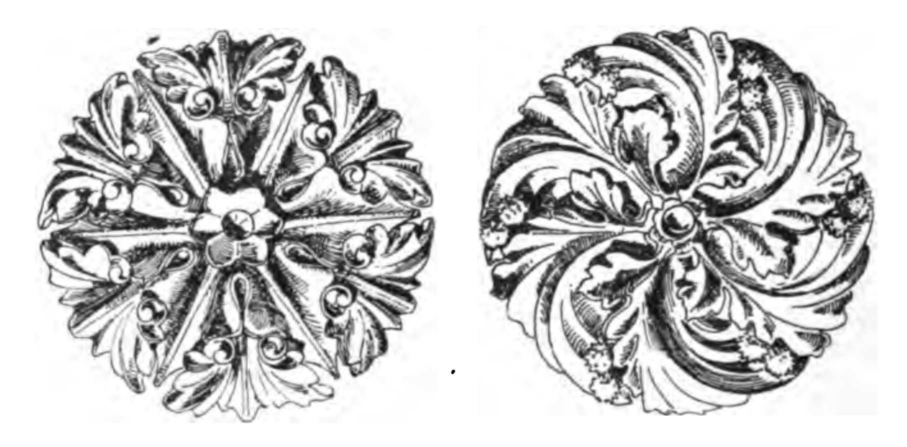


VUE CAVALIÈRE DE L'HÔTEL DE VILLE, A VIENNE.

(M. Schmidt, architecte. — Dessin de l'artiste.)

C'est à la suite d'un brillant concours, ouvert en 1868, que M. Schmidt fut chargé de la construction de ce vaste édifice qui ne couvre pas moins de 19,000 mètres superficiels, c'est-à-dire presque un tiers en plus de la surface de l'Hôtel-de-Ville de Paris.

Si dans ce concours international M. Schmidt fut classé premier, nous rappelons avec plaisir que les architectes français s'y montrèrent avec honneur. M. Ambroise Baudry, frère du peintre illustre, y obtint la seconde place, et à sa suite immédiate venaient les noms de MM. E. Cham-



CLEFS DE VOUTE DE L'HÔTEL DE VILLE, A VIENNE.

(Arcades de la grande cour.)

don, Lambert et Demangeat, de Paris, qui chacun remportèrent des primes importantes.

Bâti sur un plan rectangulaire de 154 mètres de longueur sur 124 mètres de large, le nouveau monument contient à l'intérieur une grande cour centrale de 79 mètres sur 35, accompagnée de six cours latérales. Ces cours sont entourées de portiques et de galeries qui assurent une circulation facile et l'indépendance absolue des services.

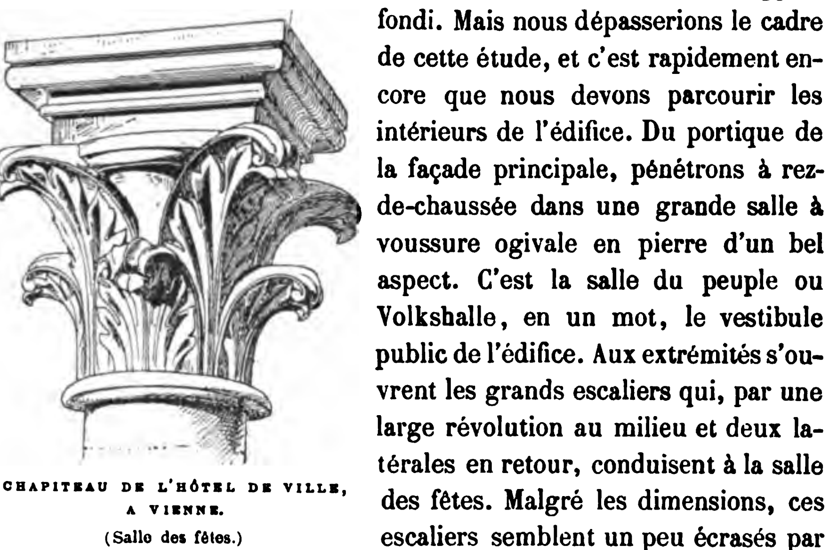
Sur la façade principale, qui rappelle habilement les grandes divisions intérieures, se trouvent placées les salles de fêtes. Une galerie ogivale, très éclairée, formant avant-corps, tend son treillis de doubles arcatures découpées en avant de ces salles. Un rez-de-chaussée en portiques, surmonté d'un entresol bas, sert de soubassement à cette longue galerie ouverte. Au milieu de la façade et en saillie sur tout l'édifice, un beffroi élève sa flèche de pierre ajourée à une hauteur de 107 mètres. De chaque côté, deux légers clochetons de moindre importance servent d'accompagnement à la tour centrale et tranchent très heureusement de

lignes verticales cette longue façade couronnée de statues. L'effet d'ensemble est excellent. C'est un élancement général bien relié et harmonisé par la belle disposition horizontale de la loge ouverte au premier étage et soutenu à droite et à gauche par les bâtiments en aile, d'une architecture plus simple et plus pleine. Mais nous ne prétendons pas décrire toutes les parties de ce vaste édifice et détailler ses façades enveloppantes en beaux matériaux bien appareillés. Leur ordonnance répétée est limitée par des pavillons d'angle aux toitures surélevées et variée par des motifs saillants correspondant aux différentes entrées. Particulièrement, sur la façade postérieure, la grande salle du conseil communal s'accuse par un puissant avant-corps formant parti milieu. La cour centrale, avec son pourtour d'arceaux en ogives reposant sur de robustes colonnes, avec ses façades en briques ornées de terres cuites, mériterait certes un examen approfondi. Mais nous dépasserions le cadre de cette étude, et c'est rapidement encore que nous devons parcourir les intérieurs de l'édifice. Du portique de la façade principale, pénétrons à rez-de-chaussée dans une grande salle à voussure ogivale en pierre d'un bel aspect. C'est la salle du peuple ou Volkshalle, en un mot, le vestibule public de l'édifice. Aux extrémités s'ouvrent les grands escaliers qui, par une large révolution au milieu et deux latérales en retour, conduisent à la salle des fêtes. Malgré les dimensions, ces escaliers semblent un peu écrasés par les voûtes rampantes du départ et encombrés par les colonnettes multipliées qui reçoivent la retombée des arcs au premier étage. Puis voici



RETOMBÉE D'ARC DE L'HÔTEL DE VILLE, A VIENNE.

(Salle des fêtes.)



CHAPITEAU DE L'HÔTEL DE VILLE, A VIENNE.

(Salle des fêtes.)

l'immense salle des fêtes, dont la taille démesurée évoque le souvenir des grandes basiliques italiennes de Padoue et de Vicence. Sa vaste nudité aura grand besoin d'être réchauffée par une décoration puissante et colorée qui fait encore défaut. Nous doutons cependant que ce vaisseau de pierre, avec son double système d'arcatures superposées supportant une grande voussure ogivale, puisse jamais paraître festoyant. On a plutôt l'impression d'une basilique ou d'une cathédrale. Ici le parti pris moyen âge de tout l'édifice s'accorde difficilement avec la destination. Il convient mieux à la salle du conseil municipal, couverte par un plafond en bois de sapin rouge et encadrée de tribunes. Mais, ici encore, les décorations peintes manquent et les murs lisses attendent les grandes fresques qui glorifieront les souvenirs historiques de la vieille cité. A vrai dire, ce qui étonne surtout dans ces intérieurs, c'est l'ampleur des proportions. Tout y est conçu à grande échelle, si bien, qu'à peine les premiers services installés, la place semble manquer et qu'on songe déjà à des annexes[1].

En résumé, le nouvel Hôtel de Ville de Vienne est des plus remarquables. L'excellente distribution du plan est en parfait accord avec les masses architecturales. Nous avons dit que le caractère général de l'édifice était moyen âge du XIII[e] au XIV[e] siècle. Mais M. Schmidt s'est moins attaché à la reproduction fidèle d'une époque qu'à faire œuvre personnelle, tout en puisant à des sources différentes. C'est pourquoi, malgré une unité très soutenue dans l'ensemble, il est possible de trouver dans le détail certaines influences étrangères, qui tantôt rapprochent M. Schmidt du style lombard ogival et tantôt le poussent jusque vers le gothique anglais. Bien que nous soyons habituellement peu disposé à la reproduction en notre temps des formes du moyen âge, dont les beautés spéciales semblent dépaysées au milieu de notre civilisation et peu en accord avec nos besoins et nos goûts, il ne nous coûte pas de dire qu'assurément cet Hôtel de Ville moyen âge paraît ici plus à sa place que les temples du nouveau Parlement. De plus, par voisinage et opposition, le monument municipal semble d'architecture relativement moderne et disposé à la fois pour continuer les traditions de l'antique cité et satisfaire aux aspirations de la ville naissante.

PAUL SÉDILLE.

(La suite prochainement.)

1. Bien qu'inachevé en beaucoup de ses parties, le nouvel Hôtel de Ville a été inauguré pour célébrer le deux centième anniversaire de la délivrance de Vienne par Jean Sobieski, roi de Pologne, qui mit en déroute, le 12 septembre 1683, le grand-visir Kara Mustapha campé sous les murs de la ville depuis deux mois.

SABBA DA CASTIGLIONE

NOTES SUR LA CURIOSITÉ ITALIENNE A LA RENAISSANCE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



Revenons aux amateurs de tableaux. Sabba continue son énumération des peintres à la mode, sans donner des détails bien particuliers sur chacun, ce qui me dispense de traduire cette partie de son *Ricordo*. Il nomme, tour à tour et pêle-mêle, ***Filippino***, ***Perugin***, ***Raphaël***, ***Jules Romain***, ***Tarvisio*** (Girolamo da Trevigi), ***Francesco di S. Bernardo da Forli*** (Francesco Menzochi), ***Pietro del Borgo*** (Pietro della Francesca), enfin ***Melozzo da Forli***.

Francesco Menzochi et Girolamo da Trevigi sont deux amis de Sabba, surtout le dernier, « qu'il chérissait, tant pour son talent rare et singulier que pour ses mœurs honnêtes, qualités qui se trouvent rarement réunies chez un peintre ». Menzochi fut chargé d'exécuter, à la Magione, le tombeau du Commandeur; j'en ai déjà parlé. Quant à Girolamo da Trevigi, Sabba lui fit peindre à fresque l'abside de la chapelle. Ces peintures existent encore et sont fort remarquables. L'ensemble représente une ordonnance archi-

1. Voir *Gazette*, 2e période, t. XXX, p. 19.

tecturale laissant entrevoir un paysage dans les intervalles des colonnes. Dans la partie haute, la sainte Vierge tenant l'enfant Jésus est assise sur un trône élevé de quelques marches; on lit sur l'une des marches : *Fr. Sabba, Castil. Præceptore. Hier. Tarvis Pict. Faciebat.* A. S. MDXXXIII. A la droite de la Vierge, sainte Marie-Madeleine, légèrement appuyée sur l'épaule du Commandeur qui se tient à genoux, les mains jointes, à côté du petit saint Jean debout; à la gauche, sainte Catherine d'Alexandrie. En haut de la coupole, le Père Éternel entouré d'anges et de séraphins. M. le professeur Federigo Argnani, conservateur du musée de Faenza, auquel j'emprunte cette description[1], considère cette fresque comme l'œuvre d'un peintre de premier ordre et la place parmi les plus beaux ouvrages de l'école italienne, immédiatement après le *Cenacolo* de Léonard, les chefs-d'œuvre de Raphaël et le plafond de la Sixtine. Le gouvernement italien l'a classée parmi les monuments nationaux.

Il y en a qui choisissent pour décorer leurs salles les marqueteries de *Fra Giovanni* di Monte Oliveto, de *Fra Rafaello* da Brescia, ou d'autres maîtres marqueteurs excellents..... mais surtout, quand on peut se les procurer, les ouvrages plus divins qu'humains de mon Père *Fra Damiano* de Bergame, de l'ordre des Frères prêcheurs, lequel, non seulement dans la perspective comme ces autres maîtres, mais dans les paysages, les fabriques, les lointains et, ce qui est mieux, dans les figures, fait avec le bois ce que le grand Apelle ferait à peine avec son pinceau. Voire, il me paraît que son coloris est plus vif, plus éclatant, plus tendre que celui dont se servent les peintres... et, ce qui n'est pas moins merveilleux, l'œuvre étant de pièces de rapport, l'œil a beau chercher les raccords, il ne peut les découvrir, au grand étonnement des spectateurs... »

La plus ancienne marqueterie se compose de petits morceaux de bois blanc et noir, taillés en carrés, en triangles, en losanges, et réunis pour former une ornementation géométrique, une mosaïque de bois analogue à la mosaïque romaine[2]. Plus tard, on découvrit l'art de teindre les bois au moyen d'huile bouillante et de préparations chimiques dans lesquelles entraient le soufre, le mercure et l'arsenic. Le Véronais Fra Giovanni, appliquant ce procédé à la marqueterie, exécuta de véritables tableaux de perspective, au moyen de pièces de rapport, colorées artificiellement et assemblées avec beaucoup d'adresse; quelques-uns de ses ouvrages les plus renommés existent encore, les stalles de l'ancien couvent de Monte-Oliveto à Naples, le cierge pascal et l'admirable sacristie de Santa-Maria in Organo, de Vérone[3]. M. Eugène Piot possède plusieurs pan-

1. Notice insérée dans l'*Arte e Storia* et déjà citée.
2. J'ai déjà décrit ce procédé de fabrication, *Gaz. XXV*, 2e pér., p. 256.
3. Voir Vasari, Vies de *Raphaël* et de *Moroni*. M. Gailhabaud a donné d'excel-

neaux de marqueterie du même travail et probablement de la même main.

Fra Damiano de Bergame, pour lequel Sabba professe un enthousiasme qui se traduit par une grande page de texte que je n'ai pas cru devoir reproduire, perfectionna les procédés de son confrère et les appliqua aux figures et aux paysages. Son chef-d'œuvre est la boiserie de San-Domenico de Bologne. On raconte que Charles-Quint admirant un de ses ouvrages, la châsse de saint Dominique, ne voulut jamais croire qu'elle fût composée de pièces de rapport; on fut obligé, pour le convaincre, d'enlever un morceau qui depuis, en mémoire de l'événement, ne fut jamais remis en place [1]. Sabba fait peut-être allusion à cette anecdote.

Fra Damiano est-il venu en France? Un magnifique panneau de marqueterie, jadis placé sur l'autel de la chapelle de la Bâtie en Forez, reconstruite au XVIe siècle par Claude d'Urfé, porte l'inscription : *Frater Damianus conversus Bergomas, ordinis Prædicatorum, faciebat* MDXLVIII. Un autre panneau de la même provenance est signé : *Francisci Orlandini Veronensis opus,* 1547. Ces beaux échantillons de marqueterie italienne appartiennent aujourd'hui à M. Émile Peyre, ainsi que les autres boiseries de la chapelle de la Bâtie. Claude d'Urfé fut ambassadeur de Henri II au concile de Trente et à Rome; il a bien pu profiter de son séjour en Italie pour commander sur place la décoration de sa chapelle, et rien ne prouve que Fra Damiano soit venu l'exécuter en France.

Mgr le duc d'Aumale conserve, dans la bibliothèque de Chantilly, une série de panneaux de marqueterie venant d'Écouen. Ces panneaux, qui représentent les apôtres, paraissent de la même époque que les ouvrages de Damiano; le travail en est excellent et la main française.

Il y en a qui ornent leur cabinet avec des estampes sur cuivre et sur bois, d'Italie et d'ailleurs, surtout avec celles qui viennent d'Allemagne et principalement celles d'*Albert Durer,* lequel n'est pas seulement très excellent, mais divin, dans le travail du burin, ou celles de Lucas (de Leyde), son élève, lequel se rapproche beaucoup de son grand maître.

Voilà quelques lignes un peu sommaires sur le compte des graveurs de la Renaissance, et l'on peut s'étonner que Castiglione ne nomme pas un seul Italien. Mais nous verrons tout à l'heure que notre Milanais,

lents dessins de la sacristie de Santa-Maria in Organo et du cierge pascal, dans son *Architecture du Ve au XVIIe siècle.*

1. Sur Fra Damiano, voir Vasari, *Vie de Fr. Salviati,* et Vincenzo Marchese, *I più insigni artefici dell' ordine Domenicano,* Firenze.

comme tous ses compatriotes plus voisins de l'Allemagne et plus germanisés que le reste de l'Italie, professe une admiration particulière pour Albert Dürer. D'ailleurs, Sabba ne raconte jamais que les impressions de sa jeunesse : Dürer venait alors de visiter l'Italie, Venise lui avait fait un accueil enthousiaste; les peintres de Bologne lui décernaient « le titre de prince de la peinture, affirmant qu'ils mourraient plus heureux maintenant qu'ils avaient vu Albert si désiré, « *jucundius se morituros, viso tamdiù desiderato Alberto*[1] ». Rentré dans sa ville natale, le maître de Nuremberg s'était consacré de plus belle à la gravure (1512-1520), tempérant son accent tudesque par la grâce et le style italiens; c'est l'apogée de son talent comme graveur, l'époque de ses plus belles créations, le *Chevalier de la Mort*, le *Saint Jérôme* et la *Mélancolie*[2].

Quelques autres parent leurs maisons avec des tentures d'Arras et des tapisseries de Flandres faites à figures, à feuillages ou à verdures; des tapis et des moquettes (moschetti) de Turquie ou de Soria (Soriani), des carpettes (carpette) et des tapisseries barbaresques ; des toiles peintes de la main de bons maîtres ; des cuirs d'Espagne ingénieusement travaillés; ou d'autres tentures à la nouvelle mode, fantasques et bizarres, mais bien travaillées et venant du Levant ou de l'Allemagne, subtile inventeresse de choses belles et industrieuses. Je recommande et je loue ces décorations, parce qu'elles marquent l'esprit, la politesse, l'élégance et la civilité. Pourvu qu'il ne vous arrive pas comme à ce laid et ord personnage, lequel montrant sa maison toute parée à Diogène le Cynique, celui-ci voulant cracher, lui cracha au visage; et, comme l'autre demandait la cause d'une telle incivilité, le Cynique répondit qu'il ne trouvait aucun endroit moins orné et moins beau que sa figure pour pouvoir y cracher...

Les anciens inventaires contiennent souvent des séries de tentures, — tapisseries, toiles peintes, tapis, étoffes, cuirs, etc. — d'un tel luxe et en si grand nombre qu'elles constituent de véritables collections. Mais, je le répète, les mots *collection, curiosité*, sont des mots nouveaux créés pour un besoin nouveau. Aujourd'hui nous faisons de la curiosité pour la curiosité, jadis on faisait de la curiosité décorative. Tel seigneur, ayant le goût des belles tapisseries, en achetait de toutes les provenances et de toutes les dimensions; les unes servaient de tentures qu'on renouvelait suivant l'humeur du maître ou la saison; les autres, de petit modèle et fixées sur des châssis, formaient des tableaux tissés de soie et d'or. Ainsi la curiosité devenait un luxe intérieur, une façon intelligente d'embellir et de varier la décoration du logis.

D'où viennent les moquettes que Sabba nomme *Soriani?* de Syrie, ou de Soria en Espagne? Le dictionnaire de Duez (1660) donne les deux

1. Scheurl cité par Eug. Müntz, *Gaz. XIV*, p. 521, note.
2. Sur ces trois estampes, voir une étude de M. Ch. Ephrussi, *Gaz. XXIV*, 266.

significations. La ville de Soria était célèbre pour ses lainages, toutefois Davillier ne la cite pas parmi les fabriques espagnoles de tapisseries[1].



SAINT JEAN, BUSTE DE MARBRE PAR DONATELLO; AU MUSÉE DE FAENZA.

(La draperie du socle et la croix sont modernes.)

Les toiles peintes sont une spécialité française. On connaît les toiles historiées de Reims et de la Chaise-Dieu; la collection des Médicis ren-

1. *Les Arts industriels en Espagne*, 1879.

fermait un grand nombre de *panni dipinti alla francese*[1], et le connétable de Montmorency fit faire par les ateliers de Fontainebleau, sur les dessins du Primatice, une tenture « peinte sur toile d'argent avec des couleurs claires », destinée à l'hôtel des Montmorency à Paris.

M. Eug. Piot dans le *Cabinet de l'amateur* et le baron Davillier dans une notice spéciale[2] ont parlé longuement des cuirs d'Espagne ou *Guadamaciles*.

Quant à l'historiette de Diogène, elle est connue; Sabba nous dit lui-même que, de son temps, on l'attribuait à plusieurs personnages. On l'a mise notamment sur le compte de l'ambassadeur d'Espagne, en visite chez Imperia, et crachant à la figure d'un domestique faute de pouvoir, disait-il, le faire ailleurs. C'est un de ces *ana* qui courent le monde depuis longtemps et servent toujours.

Après avoir parlé des autres, Sabba va maintenant nous parler un peu de lui. Nous connaissons déjà son goût pour les beaux ouvrages, ses liaisons dans le monde des artistes; nous savons comme il apprécie leur caractère et leurs œuvres. Dans un autre *Ricordo*[3], à propos de l'éducation de la jeunesse, il trouve moyen de placer un éloge éclatant du *Bramante*, et glisse un compliment à l'adresse d'un autre de ses amis, l'orfèvre *Pietro Antonio del Castello*. Ailleurs[4], il gourmande « ces ignorants qui n'estiment que la grâce, la délicatesse et le fini du coloris, sans s'inquiéter du dessin, en quoi consistent le talent, le nerf et la dignité de la peinture ». Les images tirées de l'art lui sont familières: comparant son parler lombard « plus nu que les autels le vendredi saint », avec l'italien fleuri de son temps: « parfois, dit-il[5], une esquisse, une simple ébauche au charbon ou à la plume font autant de plaisir que les figures patiemment enrichies d'or et délicatement colorées; parce que l'esquisse fait mieux voir et mieux sentir la noblesse de l'art. » Il dira encore que les noms pompeux conviennent à certaines personnes « comme une selle magnifique, damasquinée et incrustée d'or, à l'âne du moulin »[6]; ou bien « le talent, placé dans un corps honnête et vertueux, ressemble à une pierre précieuse d'Orient enchâssée dans un or très pur et de grand prix[7]. »

1. Eug. Müntz, *Précurseurs de la Renaissance*, p. 194.
2. Paris, Quantin, 1878.
3. N° 110.
4. N° 133.
5. Préface et *Ric.* n° 133.
6. *Ric.* 114.
7. *Ric.* 110. Voir aussi le *Ric.* 113 où il parle de copies d'après le Giotto, et le

Mais la passion de notre amateur n'est pas seulement littéraire et platonique; il a, comme les autres, un cabinet peu nombreux à coup sûr, mais bien choisi :

Encore que je sois un pauvre cavalier, j'ai décoré mon petit cabinet d'une tête de saint Jean-Baptiste, âgé d'environ quatorze ans, de ronde-bosse et d'un très beau marbre de Carrare, de la main de *Donato,* laquelle en vérité est telle que, si ses autres ouvrages avaient disparu, celui-là seul suffirait à l'immortaliser dans le monde. J'ai encore une figure d'un saint Jérôme de terre, mais imitant le bronze, presque de haut-relief et de la grandeur d'une coudée, ouvrage d'*Alfonso* de Ferrare (Alfonso Lombardo[1]), que l'on peut hardiment parangonner à ses autres ouvrages les plus fameux. Pareillement, un petit tableau et deux têtes encadrées, l'une de saint Paul et l'autre de saint Jean-Baptiste, de la main de mon vénérable Père *Fra Damiano* de Bergame, les trois ouvrages très excellents; voire il me paraît que, dans la tête du saint Jean, le bon Père, se surpassant lui-même, a montré l'extrême et l'ultime de ce qu'il savait faire. Item, une urne antique d'albâtre oriental avec quelques veines de calcédoine, laquelle assurément ne le cède à aucun vase d'albâtre que j'aie vu jusqu'à l'heure présente, bien que j'en aie vu beaucoup à Rome et ailleurs. Si ces objets ne m'appartenaient pas, peut-être je m'étendrais davantage à les louer, comme ils le méritent... J'ai encore beaucoup d'autres petites choses desquelles, vu qu'elles ne sont pas de l'excellence et de la dignité des autres, je ne ferai aucun mémoire.

Sabba n'en dit pas plus long, l'amateur ne montre que la fleur de son panier; c'est assez pour faire deviner le reste. Aussi bien nous pouvons contrôler nous-mêmes la sincérité de ses éloges. Par une de ces bonnes fortunes si rares dans l'histoire de la curiosité, presque tous les objets désignés par l'amateur n'ont pas changé de place depuis trois siècles et demi : le petit saint Jean de Donatello, le tableau de Fra Damiano et l'urne funéraire d'albâtre, qui se trouvaient naguère encore au presbytère *della Commenda* de Faenza, ont été placés à la *Pinacoteca communale,* et le *saint Jérôme* de Lombardo appartient à un amateur de la ville, M. l'abbé Domenico Valenti. Le *saint Jean* mérite sans réserve tous les éloges de son ancien possesseur: naturalisme plein de grâce, expression naïve, ouverte, prise sur le fait, chevelure souple, vivante et soyeuse, exécution d'une délicatesse achevée, l'œuvre est exquise. Le maître affectionne ce type de saint Jean-Baptiste enfant; il l'a souvent répété; nulle part peut-être il n'a mis autant de naturel, de charme et de sincérité. (Voir le dessin[2]). Le saint Jérôme d'Alfonso Lombardo, haut-

Ric. 73 : « *Mi contentarò co i miei vili, grossi, et mal macinati colori, haver depinto, anzi havere di grosso con un granatello tirato un schizzo, una macchia, et una bozza d'un Prencipe, come a me pareria che esser dovesse.* »

1. Voir plus haut.

2. La draperie et la croix sont une addition moderne. M. Verna D. Antonio, bi-

relief en terre vernissée couleur de bronze, représente le saint en prière à l'entrée d'une grotte, avec le lion à ses côtés. Le tableau de marqueterie de Fra Damiano a malheureusement beaucoup souffert[1].

Quant aux autres petites choses, *altre cosette*, dont Sabba nous parle si discrètement, j'imagine qu'elles feraient encore le régal de plus d'un collectionneur. Le *studiolo* de la Magione renfermait sans doute des estampes; du moins on en connaît une d'Albert Dürer, et Sabba raconte lui-même, non sans grâce, sa première émotion en recevant d'Allemagne une œuvre de son maître favori[2].

Il y a quelques années, pendant les chaleurs de juillet, vers l'heure de none, je me trouvais dans mon jardin rustique et mal cultivé de la Magione, au pied du mont Formicone toujours vert, sous les ombrages frais et touffus de ces arbres, que je puis me vanter d'avoir plantés moi-même. Dans cette retraite, ménagée pour fuir aussi bien la chaleur que le soleil de midi, je m'étais mis à regarder une estampe d'Albert Dürer nouvellement arrivée d'Allemagne et vraiment divine. Je l'admirais avec une extrême délectation, et je considérais ses personnages, ses animaux, ses perspectives, ses fabriques lointaines, ses paysages et tous ses détails merveilleux à faire tomber de stupeur un Apelle et un Protogène...

Mais l'amateur rêve d'autres embellissements pour son cabinet :

Si par aventure vous me demandez quels ornements je souhaiterais davantage chez moi, je vous répondrai, sans y penser longuement, des armes et des livres; les armes fines, à toute épreuve, de la main d'un maître excellent, italien ou allemand. Mais je les voudrais conservées, claires, fourbies, brillantes et nettes, comme doivent être les armes d'un gentil cavalier, et non rouillées comme celles d'un sergent.

Sabba n'oublie jamais qu'il est chevalier d'un ordre militaire, l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem. Il consacre plusieurs *Ricordi* aux devoirs du capitaine, aux manœuvres, à l'armement comparés des différents peuples. Sa critique militaire est celle d'un homme du métier. Il a le goût des armes, non pour s'en servir, — depuis longtemps sa blessure l'a privé de l'usage de la main droite, — mais pour décorer son cabinet. Milanais, compatriote de Philippe Negrolo et des premiers armuriers de l'Italie, il

bliothécaire de la ville de Faenza, m'apprend que ce travail a été fait au commencement du siècle par deux modeleurs, Giovanni et Francesco Ballanti, surnommés les Graziani. Je saisis cette occasion pour remercier le savant bibliothécaire des renseignements et des photographies qu'il a bien voulu me communiquer avec l'obligeance la plus parfaite.

1. Notice de M. le professeur Argnani.

2. *Ric.* 118.



connaît les armes et sait choisir; il les veut « fines et d'un maître excellent » ; c'est bien entendu, l'amateur montre toujours le bout de l'oreille.

A l'égard des livres, je voudrais qu'ils fussent d'auteurs graves, mûrs, approuvés et authentiques, mais maniés et retournés, et non poussiéreux à écrire avec le doigt sur la couverture ; parce que avoir des livres et ne pas les ouvrir est comme ne pas les avoir.....

Sabba possédait à la Magione une petite collection d'éditions choisies et de manuscrits qui survécut jusqu'en 1830 ; à cette époque, tout fut vendu et dispersé. La bibliothèque communale de Faenza a sauvé quelques épaves : les *Prose* de Bembo, première édition de 1525 offerte par l'auteur lui-même à Sabba ; la *Bible* in-folio de Lyon, 1528, un lot de livres hébraïques[1]. Pas de romans ni de littérature à la mode, comme on le pense bien ; le Frate n'aime point « ser Morgante, ser Orlando, ser Rinaldo, messer Decamerone (*sic*), donna Fiammetta, tous ces livres inutiles, *vanitas vanitatum*, imprimés avec tant de soins, tant de solennité, en caractères si élégants, en papier si recherché, qu'on dirait la loi de Dieu donnée par le grand Moïse sur le mont Sinaï... On les habille de pourpre comme des rois, et les saints livres, les pauvres, s'en vont humblement couverts de bure, comme des capucins[2]. » Entre nous, Sabba n'est pas aussi farouche qu'il veut bien le faire croire ; il comprend les accommodements. J'imagine, par exemple, qu'il aurait volontiers admis au presbytère, à la place d'honneur, un certain Virgile annoté par Pétrarque, qu'il admirait si passionnément jadis en visitant la bibliothèque de Pavie ; à vrai dire, il était jeune dans ce temps-là. Mais avec quelle chaleur le vieux bibliophile évoque ce souvenir d'autrefois ! « Je l'ai vu, dit-il, ce rare manuscrit, je l'ai bien souvent tenu dans mes mains, je l'ai touché avec respect. » Et il faut l'entendre détailler le livre en connaisseur, car il n'a rien oublié, ni les fragments de lettres à Laure, écrits en marge par son amant, ni la forme des caractères, ni la qualité du parchemin, ni la miniature en tête du volume avec sa dimension, ses personnages, leurs attitudes, jusqu'à l'attestation du poète : « en bas était écrit de sa main, mais d'une écriture un peu plus grosse que le reste, *Senu tulit Simonem digito qui talia pinxit*[3]. » Le Virgile de Pétrarque, illustré par Simone Memmi ! On se passionnerait à moins. Qu'est devenu ce précieux manuscrit ? Sauvé par un gentilhomme de Pavie lors du sac de la ville, il passa dans les mains d'Antonio Agostini,

1. *Arte e Storia*, notice du professeur F. Argnani.
2. *Ric.* 113.
3. *Ibid.*

le célèbre archevêque de Tarragone, et de là chez son ami, le savant Fulvio Orsini[1]. Après la mort d'Orsini, (1600) le cardinal Frédéric Borromée l'acheta pour l'Ambrosienne, avec ordre exprès de le tenir sous clef et de ne le montrer à personne[2]. Mais quoi! les livres ont leurs destinées, dit le poète; en 1796, le Virgile fut enlevé par nos commissaires, porté à Paris et installé à la Bibliothèque. Il y est resté jusqu'à la chute de l'empire. La Restauration l'a rendu à l'Italie et le vénérable manuscrit, un des rares survivants de la célèbre bibliothèque de Pétrarque, a repris sa place définitive à l'Ambrosienne. Ce jour-là, le vieux patriote de la Magione a dû tressaillir de joie dans sa tombe.

Sabba termine son *Ricordo* par une de ces boutades qui lui sont familières. Quel meuble, quel ornement voudrait-il encore dans son cabinet? — Un miroir, mais « un miroir d'acier, de grand modèle, de la main de l'Allemand Giovanni della Barba (Johan Bart?), très excellent pour les instruments de mathématique, comme les sphères, globes, astrolabes, etc. » Et voilà notre moraliste en campagne, critiquant l'abus du miroir chez les jeunes gens et les vieilles coquettes « enluminées comme un antiphonaire », racontant des anecdotes de circonstance, en fin de compte expliquant que, pour le sage qui sait s'en servir, le miroir est le meilleur ami, le conseiller le plus fidèle, le serviteur le plus discret, le plus loyal, etc.

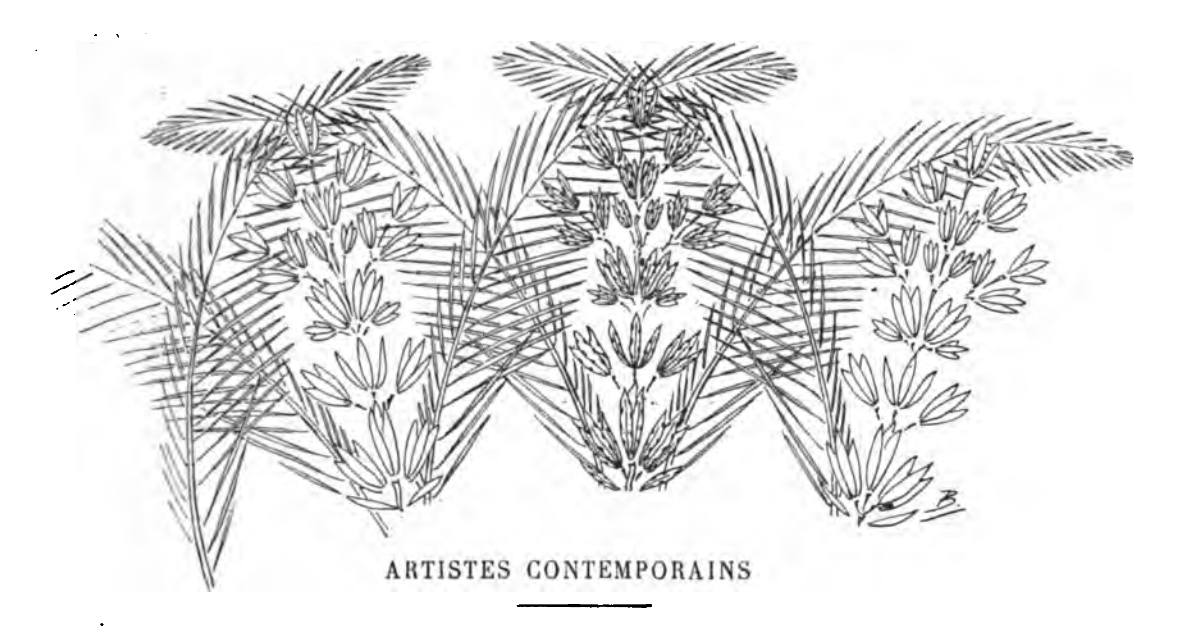
Nous n'avons pas à suivre notre ami Sabba dans ses dissertations philosophiques, cela nous mènerait loin. Aussi bien nous connaissons maintenant l'amateur, ses goûts, son cabinet, ses amis; le personnage est original et sympathique, il a sa place dans la galerie des anciens collectionneurs et je ne devais pas l'oublier.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. La *Gazette* (mai 1884) a publié une étude sur la galerie de peintures de Fulvio Orsini, par M. P. de Nolhac.

2. Marquis d'Adda, *Indagini, Appendice alla parta prima.* Milano 1876. M. L. Arrigoni, de Milan, vient de consacrer une notice intéressante à plusieurs manuscrits de Pétrarque qui lui appartiennent.





ARTISTES CONTEMPORAINS

M. FÉLIX BRACQUEMOND

PEINTRE-GRAVEUR[1]



III.

Il fut une époque où la carrière d'artiste passait pour ingrate. Le *Dictionnaire de la vie pratique*, où le fort et le faible de chaque profession sont examinés par un écrivain compétent et impartial, n'osait prendre sur lui de la recommander aux jeunes bourgeois désireux de faire une rapide fortune. Mais les dictionnaires, on le sait par un exemple récent, changent d'opinion avec une désinvolture qui déconcerterait certains hommes politiques; le temps me manque pour consulter la dernière édition de l'excellent livre de

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIX, p. 420 et 517.

M. Belèze; si, comme il est probable, on l'a maintenu à la hauteur de la science, les familles doivent y lire que les choses ont bien changé depuis trente ans. Aujourd'hui, il n'est même pas besoin d'avoir du talent pour exercer fructueusement la profession d'artiste; c'est la plus lucrative et la plus honorée des carrières libérales; fortune et honneurs s'abattent sur qui la pratique avec adresse, au sortir même de l'école, à l'âge où le commun des mortels, hommes de science, littérateurs ou avocats, en est encore à se demander si l'étude porte des fruits et quand vient le moment de la cueillette.

M. Bracquemond est contemporain de la première édition du dictionnaire de M. Belèze; il n'a pas eu besoin de le feuilleter pour être promptement renseigné sur les ressources que pouvait offrir la carrière de graveur; elles étaient nulles, absolument nulles, à l'époque où il fit emplette de son premier cuivre. L'heure de l'eau-forte n'était pas encore sonnée, et il devait se passer quinze ans au moins avant que cette aimable façon de graver reprît faveur auprès du public et des éditeurs. Peut-être nous est-il permis de rappeler en passant que la *Gazette des Beaux-Arts* a contribué pour beaucoup à la renaissance d'un art dont tout le monde s'est engoué aujourd'hui, et que l'on pratique jusqu'à l'abus. Toujours est-il que M. Bracquemond a dû traverser la période d'initiation, et ce n'a pas été sans lui imposer de durs sacrifices. Cette lutte de tous les jours, il l'a soutenue côte à côte avec d'autres, vaillants comme lui, et le triomphe final est leur récompense à tous. Nous avons plus que personne le droit et le devoir de les en féliciter; la *Gazette* doit en grande partie son succès à leur collaboration; nous acquittons une dette de reconnaissance en rappelant que Léopold Flameng, Jules Jacquemart, Gaillard et Bracquemond furent pour elle les amis et les ouvriers de la première heure.

En attendant de pouvoir se consacrer tout entier à l'art, M. Bracquemond fit courageusement divers métiers; nous l'avons vu lithographe, nous le retrouvons peintre décorateur quelques années plus tard. Il ne s'agit pas ici de l'art des Baudry et des Galland, mais de travaux de peinture purement industriels; on peut y montrer du talent, de l'habileté de main, il est formellement interdit d'avoir de l'imagination. Le métier, avec tous ses rouages traditionnels, ne se prête guère aux innovations : pour changer d'idéal, il faudrait renouveler l'outillage, et l'on comprend que les patrons fassent la sourde oreille quand on leur parle d'introduire chez eux d'aussi coûteuses fantaisies. M. Bracquemond ne fut pas compris et ne voulut pas comprendre; le patron et lui ne firent pas longtemps bon ménage. Il y eut là de durs moments à passer pour le jeune

artiste, car ses camarades d'atelier le voyaient également d'un mauvais œil. Les ouvriers, plus routiniers encore que les patrons, n'aiment pas



PORTRAIT DE M. CH. KEEN.

(D'après une eau-forte de M. Bracquemond.)

qu'un des leurs essaye de rompre avec les habitudes; cela les agace et les humilie; l'imprudent est immédiatement suspecté d'ambition; on l'accuse de « faire le malin », de vouloir s'élever au-dessus des autres : mauvaise note dans ce monde égalitaire.

La vente de ses eaux-fortes, quelques portraits et les commandes de la Chalcographie sauvèrent M. Bracquemond d'une situation qui aurait pu être fatale au développement de sa nature d'artiste; il se mit à travailler au Louvre. Là, il se prit de passion pour les émaux de Léonard Limousin, et le goût lui vint de s'essayer dans la décoration des vases. A ce moment, M. Deck commençait à attirer l'attention des amateurs par la beauté de certains tons de céramique retrouvés ou inventés dans son atelier, qui allait bientôt devenir le premier de l'Europe. C'est chez lui que M. Bracquemond vint, dans ses heures de loisir, faire un nouvel apprentissage. Puis, il imagina tout un service en terre de Montereau, qui fut exécuté dans la manufacture de M. Rousseau et obtint une faveur marquée auprès du public. Pour la décoration de ce service, il gravait à l'eau-forte, d'un trait vigoureux, la silhouette et les caractères essentiels de motifs de décoration empruntés à la flore et à la faune de tous les pays. Quand la planche de cuivre était couverte de sujets, on en tirait des épreuves, et celles-ci, découpées et appliquées suivant ses indications sur la pâte de la pièce à décorer, passaient au four avec elle; la chaleur faisait disparaître le papier, ne laissant subsister que l'empreinte du dessin. Le peintre céramiste intervenait alors pour colorier à volonté les divers sujets. Ce procédé d'impression n'est pas nouveau, puisqu'on l'emploie depuis le XVIIIe siècle à la décoration de la faïence; l'invention de M. Bracquemond est dans le caprice de ses découpages et la fermeté que l'emploi de l'eau-forte donne aux traits noirs; et puis il apportait là comme partout la manière hardie et profondément artiste de son dessin. Nous donnons un fac-similé réduit d'une de ces eaux-fortes; on se rendra plus facilement compte du procédé et de la vaillante exécution de l'artiste.

Après un court passage à la manufacture de Sèvres, M. Bracquemond devint le collaborateur d'un fabricant bien connu de porcelaines, M. Haviland, qui, ne pouvant l'attirer à Limoges, fonda pour lui, au Point-du-Jour, aux portes de Paris, un atelier de céramique décorative. De là est sorti, au milieu de produits de toute forme et de styles divers, un vase gigantesque qui a fait sensation à l'Exposition de Philadelphie. Je veux parler du vase commémoratif en l'honneur de Washington, conception hardie, originale, que l'on entrevit un instant à Paris, dans une petite exposition qui eut lieu en 1876.

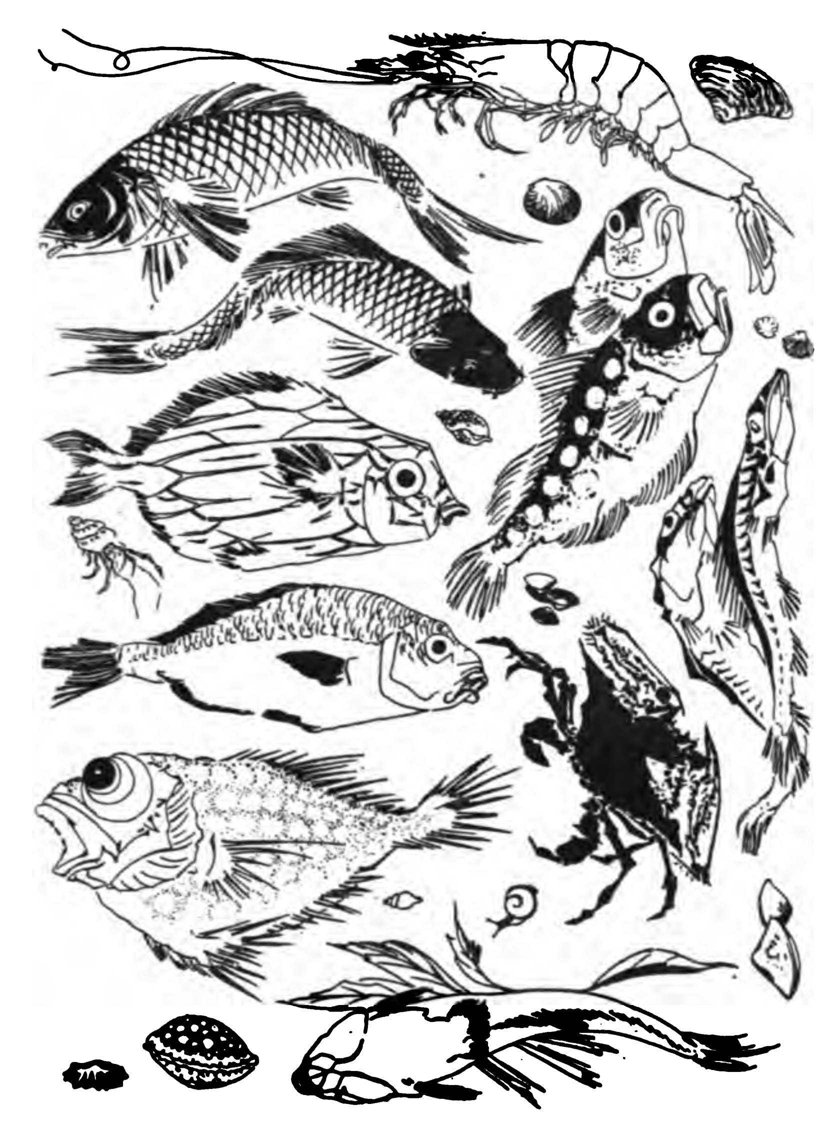
« Par ce vase de dimension considérable, écrivait M. Champfleury [1], produit de l'alliance de la poterie, de la sculpture, de la peinture,

1. Voir *le Rappel*, 10 octobre 1878.




Gazette des Beaux-Arts

M. Haviland avait entendu rendre hommage au glorieux président des États-Unis et symboliser une nation que les armes et la liberté ont rendue



POISSONS, D'APRÈS DES ALBUMS JAPONAIS.

(Réduction d'une eau-forte de M. Bracquemond.)

indépendante. Le buste du héros, les figures représentant la Victoire appartenaient à la sculpture; les drapeaux, les canons, la mer, avaient été réservés aux émaux colorés, et ceux qui se préoccupent des manifes-

tations artistiques originales étaient frappés par une ornementation sans attaches et sans parenté avec les écoles persanes, turques, japonaises ou européennes dont nous avons tant de peine à nous débarrasser. »

La nature indépendante de M. Bracquemond ne l'a pas toujours porté



DÉCOR D'ASSIETTE, PAR M. BRACQUEMOND.

à répudier ces attaches dont parle M. Champfleury. Sans vouloir s'astreindre dans aucun cas à l'imitation servile, il a trouvé bon parfois de faire son profit d'inventions ornementales inédites chez nous et qui lui semblaient heureuses. Ainsi est-il un des premiers en France qui se soient laissé séduire par la fantaisie charmante de l'art japonais ; l'on pourrait ajouter que lui seul peut-être a su tirer parti des enseignements nou-

veaux qui en découlent, et marier le sentiment français à l'esthétique japonaise. Dans certaines pièces de céramique de sa composition il est aisé de découvrir une double genèse de conception : le décor est visiblement inspiré de l'art japonais; la grâce légère du dessin, le caractère imprévu et irrationnel de la composition accusent hautement cette origine exotique. Mais si la pensée est japonaise, certains signes permettent d'établir qu'elle a germé dans un cerveau français : le choix des motifs, empruntés à des espèces naturelles de notre pays, et certaine préoccupation de balancer l'ensemble suivant les lois de l'équilibre auxquelles sont façonnés nos yeux occidentaux.

Nous avons terminé, mais notre sujet est loin d'être épuisé. L'esprit fertile et inventif de M. Bracquemond, en éveil sur toutes les variétés que comporte la production artistique, particulièrement dans les arts qui relèvent de l'industrie, nous entraînerait au delà de la mesure permise, s'il fallait tout raconter. Nous pourrions encore signaler, dans sa carrière si bien remplie, d'originales et heureuses tentatives pour rénover l'art du papier peint, de la tapisserie, et bien d'autres essais qui, abandonnés par lui, n'ont pas été perdus pour tout le monde. Nous nous en tiendrons là. Ce que nous avons dit du peintre, du graveur et du céramiste suffira, croyons-nous, à établir que cette originale figure d'artiste méritait une étude spéciale dans la *Gazette*. La nature des travaux de M. Bracquemond, dont beaucoup sont anonymes, le caractère un peu sévère de son talent, sa vie passée dans une sorte de retraite, loin du monde et des journalistes qui dispensent la célébrité, l'ont empêché de conquérir la grande réputation qu'il devrait avoir. Nous nous estimons heureux d'avoir été appelé à lui rendre justice, et notre satisfaction a été grande d'apprendre, au milieu de notre travail, que nous n'étions pas seuls à fêter son talent, puisque les artistes, ses confrères, lui accordaient la seule médaille d'honneur que le jury du Salon ait décernée cette année.

ALFRED DE LOSTALOT.



LA DINANDERIE

On comprend, sous le nom de ***dinanderie***, les beaux ouvrages de chaudronnerie, c'est-à-dire le travail du cuivre repoussé appliqué aux œuvres d'art aussi bien qu'aux ustensiles usuels, tels que des fontaines, des plaques, des bassins, des plats, des chandeliers des lustres, etc.

L'abondance du zinc aux alentours de Liège, dit M. Charles de Linas[1], engagea de bonne heure les fondeurs du pays à substituer ce métal à l'étain dans les alliages de cuivre. Selon toute probabilité, l'industrie du laiton prit naissance aux bords de la Meuse; il est certain qu'on l'y cultivait avant qu'il en fût question ailleurs. En effet, dès le xe siècle, si l'on en croit Folcuin[2], l'évêque Notger avait enrichi sa cathédrale d'un pupitre (*estapliel*) destiné à lire l'évangile, meuble ***ex œre ductili et fusili***, en partie doré et argenté, où le laiton perce sous la description artistique de l'ancien chroniqueur.

La chaudronnerie de cuivre rouge et jaune s'appelait autrefois ***dinanderie*** ou ***dinanterie***, de la ville de Dinant, près Liège, « ville très riche, dit Commines, à cause d'une marchandise qu'ils faisoient de ces ouvrages de cuyvre qu'on appelle dynanderie ». On disait, pour cette raison :

1. *L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge, Souvenirs de l'Exposition rétrospective de Liège en 1881*. Paris et Arras, 1882.

2. *Gesta abbatum Lobiensium*, ap. Pertz, *Monum-Germ. hist.*, t. VI, p. 70.

« Coivre (cuivre) de Dinant », ou, comme le rapporte le *Dict des Pays* (xvie siècle) : « Les chauldronniers sont en Dinant. »

La chaudronnerie historiée ayant prospéré dans cette ville, où naquit le *batteur* Lambert Patras, lequel exécuta en 1112 les célèbres fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy, elle ne tarda pas à se répandre à l'étranger. « De la Meuse, nous apprend encore M. de Linas, la dinanderie gagna les provinces belges et le Rhin; je crois l'avoir reconnue en Angleterre au xive siècle; au xvie, il y eut à Avignon une corporation de *lothones* (ouvriers en laiton). L'Inventaire du Trésor métropolitain d'Avignon, mai 1511, mentionne effectivement « Unum bassinum de *lothono...* in quo sunt arma confrariæ *lothonorum* ».

Les belles pièces de dinanderie du moyen âge sont fort rares et atteignent des prix élevés. Une bouilloire à eau du xiie siècle en cuivre jaune, formée d'un lion debout, dont l'anse ou poignée, en forme de lézard, reliait la partie postérieure de la tête à la croupe de l'animal, a été acquise au prix de 710 fr., en novembre 1877, par M. Georges Bal, à la vente de la remarquable collection de feu M. Meyers. Mais c'est au Trocadéro, en 1878, à l'exposition de l'art ancien, que les amateurs ont été à même d'apprécier à leur valeur les grandes œuvres de la dinanderie à cette époque. Parmi les magnifiques orfèvreries de cuivre, c'est le mot, exposées par la commission belge, on remarquait surtout, comme spécimen du xiie siècle, un encensoir de cuivre en forme d'église romane, orné d'ajours et d'imbrications gravées, appartenant à M. Jules Frésart, et une croix d'autel avec le Christ, aux pieds duquel se trouve le Dragon. Ce dernier ouvrage faisait partie de la collection de M. Lupus, chanoine de la cathédrale de Liège.

Les Dinants, *potiers d'arain,* travaillaient grossièrement au repoussé; mais, remarque M. de Laborde [1], leur hâtive inhabileté empruntait à l'atmosphère de goûts distingués et de noble style qu'on respirait partout, au xiiie siècle, quelque chose de sa grandeur et de son charme. C'est ainsi qu'il nous reste des œuvres d'art qui n'étaient que des chaudrons, et que les dinandiers sont classés parmi les potiers d'étain artistique et les orfèvres. Tels sont Ickan, d'outre-Meuse, et le Français Étienne de La Mare, qui florissaient en 1385.

Parmi les dinanderies remarquables du xiiie siècle, nous citerons un Christ de croix d'autel (la croix est perdue) en cuivre repoussé, appartenant à M. Wilmotte, orfèvre à Liège, ainsi que deux mesures de jaugeage, en laiton, conservées au Musée archéologique de la ville de Gand.

1. *Glossaire français du Moyen âge,* Dinanderie.

Ces dernières portent une inscription en caractères gothiques, et leur pourtour est orné d'une bande avec fleurs de lis, lions, etc. Citons encore une aiguière à laver du XIVe siècle, en cuivre repoussé et gravé, formée par un buste d'homme sur trois pieds, avec une anse qui représente un animal chimérique portant sur la poitrine un écusson aux lis de France. Cette belle pièce appartient au Musée de Cluny[1]. Mais, dit M. Alfred Darcel dans un remarquable article publié ici-même[2], ce n'est pas seulement chez nous et chez nos voisins, « c'est jusqu'en Hongrie qu'on trouve des exemplaires de cette belle dinanderie du XIIIe siècle, qui, transformant en vases les animaux et les monstres, et jusqu'à des chevaliers sur leur « courant destrier », comme disent les chansons de geste, devait donner un aspect si étrangement pittoresque à l'âtre des grandes cheminées des anciens manoirs. L'un de ces vases, trouvé en terre près de Cassovie, est un centaure jouant d'une façon de tympanon, tandis qu'un petit homme, debout sur sa croupe, souffle dans une flûte. L'autre est un buste de jeune fille coiffée d'une double natte, qui nous plonge dans les plus insondables mystères ethnographiques ».

Au commencement du XVe siècle, comme nous l'apprennent les lettres de Charles VI, mars 1415, relatives aux balanciers de Rouen, la ville de Dinant était aussi célèbre en France que ses ustensiles de cuivre. Elle avait même acquis une supériorité tellement incontestable dans les travaux de cuivrerie que le mot de *dinanderie* fut définitivement appliqué, dans toute l'Europe, à l'industrie dont nous parlons, la ville en question se distinguant entre toutes par ses travaux exquis en ce genre. Aussi en 1450, lors des guerres du duc Philippe de Bourgogne appelé le *Bon,* la ville de Dinant ayant été prise et ses habitants dispersés, nos chaudronniers de Normandie et d'Auvergne, qui étaient déjà artistes et bons imitateurs de Dinant, nous apprennent les *Mémoires* de Duclercq, se disaient *dinandiers de Dinant.* Et ils avaient raison. La chaudronnerie, à cette époque, n'était plus celle des chaudrons, des chaudières, des marmites, comme celle des anciens temps. On travaillait partout le cuivre comme à Dinant, ou mieux peut-être, comme à Lyon. « Item deux coquemars de franc cuyvre de la façon de Lyon », lit-on dans l'*Inventaire des biens délaissés par feu messire Émard Nicolay, premier président de la Chambre des Comptes, année* 1586. Aux coquemars ou sortes de bouilloires à anses s'ajoutaient les pots de toutes sortes. Dans l'estampe

1. Catalogue, n° 6208.

2. *Le Bronze à l'Exposition de 1867. Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXIII, p. 341.

d'Abraham Bosse, intitulée le *Présent de Noces,* on lit au bas les vers suivants d'une voisine à la mariée :

> Recevez, ma chère voisine,
> Ce beau pot de cuivre tout neuf;
> On y feroit bien cuire un bœuf,
> Tant il est bon pour la cuisine.

Les autres ustensiles de cuivre étaient les poêlons, les poissonnières, les



BASSIN EN CUIVRE REPOUSSÉ.

(Travail du XVII[e] siècle.)

chaponnières, les tourtières, les chapelles ou fontaines, etc. L'*Inventaire de la dame de Billy, veuve de Jean Nicolaï* (1597), mentionne « deux fontaines d'airin garnys de leur couvercles et robinets ».

Les dinandiers s'occupaient aussi de la confection des coqs de cuivre dont la mode gagnait de tous côtés, et qu'on plaçait sur le haut des clochers, pour indiquer le vent du bec et de la queue. Le *Compte des dépenses du clocher de Notre-Dame-de-Condé,* année 1504, contient l'article suivant : « Pour le coc et caudière, XII livres ». Les orfèvres en cuivre

fabriquaient même quelquefois, pour les rois économes, des couronnes de cette matière. L'historien Courtalon, dans sa *Topographie de Troyes*[1], en fournit une preuve. Wecker ne se trompait donc pas lorsque, dans ses *Secrets de Nature*[2], il affirmait que le cuivre, le laiton étaient partout façonnés en vases de formes nouvelles, partout teints de diverses couleurs, partout étendus en placages, en filets sur les meubles, etc., etc.

Un dinandier habile, avec la pointe du marteau, faisait au fond de ses plats, de ses bassins, des paysages, des personnages, des scènes, sortes de tableaux en relief que l'on argentait souvent et que quelquefois on dorait. Plusieurs amateurs conservent encore de ces anciens plats de cuivre ouvragé, dont le style et l'habillement des personnages annoncent qu'ils ont été faits au XVe siècle. « La somme de VII livres pour deux grandes ymaiges de cuivre argenté, le chef desquels est doré, dont il y en a quatre en façon de tableaux,... » nous apprend le *Compte de maistre Thomas Bohier, pour les menus plaisirs et privées affaires de la Chambre,* année 1491, manuscrit conservé aux Archives nationales de Paris. Tels étaient les deux bas-reliefs en cuivre exécutés au repoussé et dorés, faisant pendant l'un à l'autre, de la collection Debruge-Duménil (n° 333). Ils contenaient chacun deux sujets : dans l'un, Jésus couronné d'épines et la présentation au peuple ; dans l'autre, le crucifiement et la descente de croix.

Du XVe au XVIIe siècle, les artistes liégeois et dinantais se sont aussi spécialement adonnés à la fabrication de certaines pièces de mobilier ecclésiastique, telles que des candélabres, des lutrins, des lampes, des lustres, des grands chandeliers, des fonts baptismaux, tous objets que nos fondeurs de Paris fabriquaient encore à la fin du XVIIe siècle, semblant avoir acclimaté chez nous les traditions de leurs prédécesseurs flamands produits par les écoles de Dinant et de Tournay. L'église de Saint-Martin, à Chièvres (Belgique) possède, en ce genre, une pièce fort curieuse. C'est un lutrin-pélican, avec pied hexagone soutenu par trois lions ; du milieu s'élève un fût cylindrique orné d'anneaux, l'anneau inférieur richement bosselé. Le sommet du fût, crénelé, forme un bassin ; de son centre s'élève un globe tournant sur un pivot et sur lequel est posé un pélican se déchirant la poitrine et soutenant de ses ailes déployées l'arête destinée à retenir l'antiphonaire. Sur la tige se trouve la marque du fondeur-repousseur avec la date de 1484 ; sur le pied une légende de quelques lignes nous apprend que cette œuvre hors ligne a été fabriquée à Bruges[3].

1. L. IV, *Paroisse de Saint-Jean-au-Marché.*

2. L. X, ch. *Tirage de l'airain.*

3. *Exposition universelle de Paris* (1878). *Section belge. Exposit. hist. de l'Art ancien,* n° 139.

L'église de Saint-Vaast, à Gaurain (Belgique), possède également un chandelier pascal en laiton, de deux mètres de hauteur, à trois branches munies de pointes, pied rond, tiges annelées. Les branches latérales sont reliées à la tige centrale par deux rampants ornés de crochets et percés de quatre feuilles. Immédiatement sur l'embranchement se trouve le lutrin pour l'*Exultet*, travaillé à jour, avec l'Agneau de Dieu inscrit dans un cercle.

Citons encore un lustre en cuivre du XVIe siècle, appartenant au Musée archéologique de la ville de Gand. Ce lustre est à douze branches figurant des pampres se rattachant, sur deux rangs, à une tige centrale terminée par une tête de dragon. L'amortissement est formé par une statuette de la Vierge tenant l'enfant Jésus [2].

Les villes de Nuremberg, Augsbourg, Brunswick, Erfürt, Leipzig, Magdebourg, Zwickkau et Mulhau, près Insprück, ont aussi produit une très grande quantité de ces objets, principalement, dit M. Demmin [3], des bassins plats d'offrandes pour les églises, et des bassins creux pour les saignées domestiques, alors autant en usage que les purgations l'étaient au XVIIe siècle. Un grand nombre de ces vaisseaux en cuivre repoussé se trouvent répandus en Belgique, et ils servaient plus spécialement aux agapes des prêtres et des laïques attachés à la *fabrique* des églises. « Le nom de *Martin Luther*, dont beaucoup sont marqués, n'a aucun rapport avec le schisme ; car un fondeur de ce même nom a fleuri à Augsbourg au XVIe siècle. En Belgique, où les plats portant la signature de Luther sont fort répandus, la croyance populaire s'est forgé une légende : selon elle, les *Gueux* (parti politique hollandais) s'en seraient servis pour administrer le baptême et la communion.

Quoi qu'il en soit, la pièce de dinanderie la plus importante du XVIe siècle est sans contredit le grand fanal de galère aux armes de la république de Venise, en cuivre rouge battu, repoussé et doré, avec figures et animaux en bronze doré, ouvrage vénitien que possède le Musée de Cluny. « Ce beau fanal, suivant la description de M. E. Du Sommerard, se compose d'une lanterne à six faces, séparées par des montants sur lesquels se dressent des branches détachées, chargées de feuilles découpées et de fleurons en émail de couleur. Ces montants sont eux-mêmes couronnés par des lions chimériques.

« Le fanal s'appuie sur une double base de forme sphérique, aux côtes repoussées et dorées. La partie principale de cette base porte,

1. *Exposition universelle de Paris. Section belge*, n° 140.
2. Id., n° 148.
3. *Encyclopédie des Arts plastiques*, t. II, p. 1261.

accolées à ses flancs, trois figures en bronze doré, d'un beau style, supportant la lanterne sur leurs épaules; ces figures alternent avec des chardons et des fleurons en haut relief, rehaussés d'émail.

« La cloche qui surmonte la lanterne et l'élégant campanile qui domine l'édifice sont également en cuivre repoussé, découpé et doré, avec écussons d'armoiries détachées. Le campanile lui-même, orné d'un lambrequin repoussé et découpé, se termine par une sorte de girouette en forme d'étendard ou de flamme, en cuivre également repoussé, portant le lion de Saint-Marc. » Ce remarquable travail, rapporté de Venise par M. Signol, a été donné par lui au Musée en 1875[1].

Dès le xv[e] siècle, le Belge Martin van Rode, repousseur sur cuivre, se rendit célèbre par sa statue de l'hôtel de ville de Bruxelles (1454). Quelques années plus tard, le Hollandais Pierre Bladelin, fondeur-repousseur établi à Middelbourg vers 1467, était réputé par ses dinanderies. Au xvi[e] siècle, on voit le Belge F.-J. Byng signer, entre autres ouvrages, un étui en cuivre repoussé, daté de 1588 et conservé au Musée de la porte de Hall, à Bruxelles. Un siècle après, le Français Goutte, de Lyon, rivalise avec l'Allemand G. Brentel, auteur d'un bocal en cuivre daté de 1611 et exposé au Musée de Sigmaringen, tandis que J.-W. Damman, orfèvre-repousseur à Augsbourg, exécute cinq grands médaillons-portraits en cuivre, que l'on voit aujourd'hui dans le trésor de Dresde. A la même époque, les amateurs belges recherchaient avec passion des plats dans le genre de celui du Musée de la porte de Hall, signé du nom de Dusart, à Dinant, et daté de 1668. De leur côté, les collectionneurs hollandais accablaient de commandes Paul van Vianen, d'Utrecht, le célèbre orfèvre-graveur auquel on doit la *Sainte Famille* en cuivre repoussé, chef-d'œuvre daté de 1610 et qui est considéré comme un des joyaux de la Bibliothèque de Weimar. Enfin, Louis Wiedemann, né à Nordlingen en 1694 et mort en 1754, s'est fait une grande réputation comme chaudronnier-statuaire et fondeur de canons, à Dresde.

La dinanderie était encore très florissante en Belgique au xvii[e] siècle. M[me] la marquise de Grimaldi a exposé au Champ de Mars, en 1867, un magnifique plateau de cuivre repoussé représentant Samson tuant le lion, et accompagné de cette légende en flamand : « Le fort Samson vainquit le lion, une femme le vainquit. » (1607)[2].

En France, où, d'après le *Parfait économe*, par Rosny (1640), un bassin de cuivre jaune coûtait 17 sols la livre, et un bassin de cuivre

1. Catalogue, n° 6259.
2. *Hist. du travail et des monuments historiques*, t. I[er], p. 263, n° 370.

rouge 20 sols la livre, il y avait beaucoup de dinandiers, principalement à Aurillac. La haute Auvergne est, en effet, depuis longtemps le pays du cuivre et des ustensiles de cuivre. Suivant Piganiol de la Force[1], les



SUSPENSION EN CUIVRE REPOUSSÉ.

(Travail du XVIIe siècle.)

habitants mettaient leur luxe dans le nombre et la grandeur de leur dinanderie. Mais les plus habiles « ouvriers en cuivre » étaient encore les *maîtres et marchands chaudronniers, batteurs, dinandiers de la ville de Paris*, ainsi que les appelle une estampe qui faisait partie autrefois de la collection de Leroux de Lincy. En effet, ils fabriquèrent non seulement la « grande marmite de cuivre rouge vallant la somme de huit

1. *Description de la France*, ch. *Auvergne*.

livres tournois », citée dans l'*Inventaire des biens de Pierre Mignard* (1660), le célèbre peintre, ainsi que le « grand chauderon pour couler la lessive, cuivre rouge », et la grande fontaine, cuivre rouge, tenant six voy d'eau », du *Testament et Inventaire des biens de Claudine-Bouzonnet Stella* (1693-1697), femme artiste de ce temps; mais on peut parfaitement leur attribuer les deux grands bustes en cuivre repoussé d'Adrien et d'Antonin, décrits dans les *Inventaires de Bellavoine et de Leroy*, bourgeois de Paris, en 1667.

Actuellement, dit avec raison M. Demmin, « on a essayé et réussi de remplacer le repoussage au marteau du cuivre, toujours long et coûteux, par l'estampage mécanique, qui donne des dessins bien plus réguliers que le travail individuel, mais, par contre, d'un aspect aussi manufacturier que celui des productions de ce genre en zinc. C'est au moyen de parties d'abord modelées en plâtre, et servant à produire les moules dans le sable, que l'on fait couler en fonte de fer les *creux* et les *reliefs* ou contre-parties avec lesquelles les différents morceaux sont estampés par la machine à vapeur et qui, soudés ensemble, ciselés, les creux *mattés* en pointillé et les reliefs polis, donnent des modèles fort beaux, mais trop réguliers et absolument pareils les uns aux autres ».

En d'autres termes, la mécanique industrielle a fait son œuvre; mais, dans cette œuvre, tout intéressante qu'elle soit, on chercherait vainement la libre originalité du style et la fantaisie capricieuse de la composition; il y manque, en un mot, ce quelque chose d'indéfinissable que peuvent seuls produire la main et le génie de l'artiste.

SPIRE BLONDEL.



LA TAPISSERIE EN ANGLETERRE[1]



ENDANT le moyen âge, la renommée des brodeurs anglais s'étendait d'un bout à l'autre de l'Europe. Chroniqueurs et poètes se plaisent à nous montrer les grandes dames et jusqu'aux souveraines s'essayant dans ces peintures minutieuses, dans lesquelles le crochet ou la navette remplaçait le pinceau et des fils coloriés les couleurs liquides. Le terme d'*opus anglicanum* ne désignait pas seulement un genre particulier de travail, il était encore synonyme de haute perfection technique. Mais il suffit souvent d'un simple changement de procédé pour ouvrir des centres de production absolument nouveaux, comme pour ruiner irrévocablement ceux qui jouissent de la réputation la mieux assise. La haute lisse entre en lutte, vers le XIIIe siècle, avec la broderie proprement dite : il n'en faut pas davantage pour déplacer le foyer de la peinture en matières textiles. Autant les brodeurs anglais étaient célèbres, autant les tapissiers anglais seront obscurs, s'il y a eu toutefois, avant la Renaissance, des tapissiers originaires de l'Angleterre, car la plupart des ateliers établis dans ce pays semblent avoir eu des Flamands pour directeurs. Le nom même d'*Arras*, donné par les Anglais aux tapisseries faites à l'aide de lisses (les Italiens, on s'en souvient, disent *Arazzi*, les Espagnols *Paños de raz*), montre que nous avons affaire à une importation étrangère. C'est ainsi que, lorsque la gloire des tapissiers parisiens éclipsa celle des tapissiers flamands, le nom de « Gobelin », devint en Allemagne, synonyme de tenture historiée; il est aujourd'hui encore couramment employé dans cette acception.

A quelle époque la haute lisse, le « high-warp », s'introduisit-elle dans les Iles britanniques? On a invoqué parfois un texte datant du règne d'Édouard Ier (1272-1307)

1. Nous empruntons cette étude à la dernière livraison, actuellement sous presse, de l'*Histoire de la Tapisserie en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Espagne, en Danemark, en Hongrie, en Pologne, en Russie et en Turquie*, publiée par notre collaborateur Eugène Müntz.

Ce travail, nous le rappelons, fait partie de l'*Histoire générale de la Tapisserie*, rédigée par MM. Guiffrey, Müntz et Pinchart, et publiée par les soins de M. Dalloz, 13, quai Voltaire.

(N. D. L. D.)

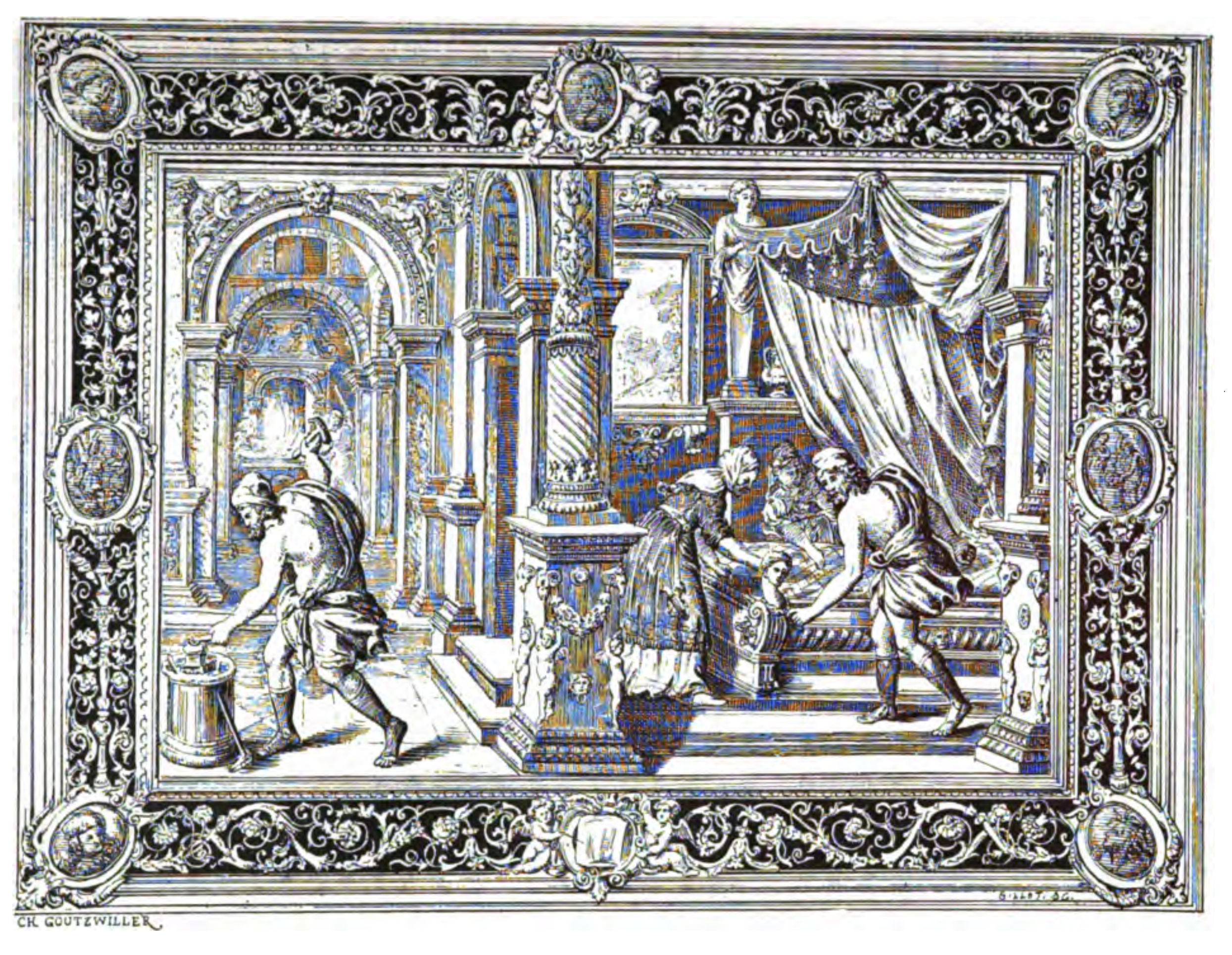
pour établir que dès cette époque l'usage du nouveau genre de tentures était fort répandu. Le devoir de chambellan, lit-on dans le recueil des lois de ce prince, est de veiller à ce que les appartements soient ornés de tapis et de bancquiers : « ut cameræ tapetis et banqueriis ornentur[1] ». Mais s'agissait-il de simples étoffes brochées, ou de tapisseries proprement dites ? Le doute est permis.

Nous trouvons une indication plus précise dans un document, malheureusement fort mutilé, du temps d'Édouard III (1327-1377). La dix-huitième année de son règne, ce prince donna l'ordre de faire une enquête sur la fabrication des tapisseries à Londres : « de inquirendo mistera (*sic*) tapiciariorum Lond[2] ». A la même époque, lors de l'entrée triomphale à Londres du Prince Noir, traînant à sa suite son prisonnier le roi Jean, les maisons de Londres furent tendues de tapisseries représentant des batailles[3]. Vers la fin du même siècle, nous trouvons à Warwick-Castle une suite jugée tellement précieuse que le roi Richard II († 1399) en fit une mention spéciale dans la charte accordant au comte de Kent des propriétés confisquées sur la famille de Warwick. De même, en 1399, dans la restitution faite à son premier possesseur, le roi Henri IV visa particulièrement cette tenture, qui représentait l'*Histoire de Guy de Warwick*[4].

La libéralité des ducs de Bourgogne, souverains de la patrie par excellence de la tapisserie, ne contribua pas peu à remplir de tentures brillamment historiées les garde-meubles de la couronne ou de la noblesse. C'est ainsi qu'en 1395 le duc Philippe le Hardi commanda au célèbre tapissier parisien Jacques Dourdin, pour l'offrir au roi Richard II, une *Crucifixion*, un *Calvaire* et une *Mort de la Vierge*[5]. L'année précédente, en 1394, il avait fait don au même monarque d'une *Histoire de Clinthe*. Vers la même époque, les ducs de Lancaster, de Glocester et d'York reçurent de lui une suite de tapisseries précieuses parmi lesquelles on remarquait l'*Histoire de Clovis*, l'*Histoire de Notre-Dame*, l'*Histoire de Déduit et Plaisance*[6]. Un peu plus tard, l'héritier de Philippe le Hardi, Jean sans Peur, gratifia le comte de Pembroke, l'un des ambassadeurs de Henri IV, de trois tentures importantes dont l'une se distinguait par plusieurs « imaiges de belles filles ». En 1414, autre don fait à Robert, duc d'Albanie, qui gouvernait alors l'Écosse : la chambre de tapisserie qui lui fut offerte renfermait des images « de femmes grandes et de petits enfants ». En 1416, le comte de Warwick, ambassadeur de Henri V, reçoit à son tour une riche tenture chargée de divers personnages et de beaucoup d'oiseaux. Et que de séries inestimables durent s'engouffrer dans les châteaux anglais à la suite des victoires de la guerre de Cent ans !

Bientôt, frappés de ce déploiement de luxe, éblouis par ces figures de rois, de héros, de dieux, se mouvant sur des surfaces souples et ondulées, resplendissant des plus riches couleurs, les poètes célébrèrent à l'envi les conquêtes de l'art nouveau, ou plutôt de l'art ancien, si heureusement ressuscité, tout comme l'avaient fait naguère les Catulle, les Ovide, les Claudien. Chaucer (1338-1400) déjà revient à différentes reprises sur la tapisserie et ses représentants. Mais c'est surtout dans la vie de sainte Werburghe, de Henry Bradshaw († 1513) que la tapisserie intervient comme élément décoratif important. L'abbaye d'Ely, à l'occasion de la prise de voile de la sainte, est

1. Voyez les *Recherches* de M. Francisque Michel, t. II, p. 341-345.
2. *Calendarium rotulorum patentium in turri Londinensi*; Londres, 1802, p. 148.
3. Comtesse de Wilton, *The art of needle-work*; Londres, 1842, p. 166.
4. *Ibid.*, p. 180.
5. Guiffrey, *Tapisseries françaises*, p. 17.
6. Pinchart, *Tapisseries flamandes*, p. 11, 12.



L'HISTOIRE DE VULCAIN. — (Tapisserie de Mortlake, au Garde-meuble national.)

ornée de « clothes of gold and arras », représentant toute l'*Histoire de l'Ancien et du Nouveau Testament*. Puis viennent des « nobles auncyent stories », c'est-à-dire l'*Histoire de Samson*, d'*Hector de Troie*, du *Roi Arthur*.

Quelques tentatives isolées pourraient bien avoir été faites dès lors pour introduire dans les Iles britanniques le secret de la haute ou de la basse lisse. On sait que ce dernier procédé n'est pas d'invention récente, comme on l'a soutenu récemment, mais qu'il était connu dès le moyen âge sous le nom de *Tapisserie à la marche*. Ce qui autorise dans une certaine mesure à émettre cette hypothèse, c'est qu'en 1392 le comte d'Arundel disposa par testament de ses tentures bleues, à fleurs rouges, « récemment faites à Londres ». La question serait tranchée définitivement dans le sens de l'affirmative, s'il était prouvé qu'il s'agit de véritables tapisseries, et non de broderies ou d'étoffes brochées.

Quoi qu'il en soit, l'importation flamande ne discontinuait pas. Citons notamment la commande faite en 1477 par Jean Pasmer, marchand de Londres, à Gilles van de Putte, de Bruxelles, d'une tapisserie de 22 aunes de long sur 5 1/4 de haut, représentant au centre les Quatre Docteurs de l'Église et d'autres docteurs ou évêques, ainsi qu'un tabernacle richement décoré[1].

Une recrudescence de luxe marque les premières années du XVI[e] siècle. En 1503, lors du mariage de la fille de Henri VII avec Jacques d'Écosse, Holy-Rood-House fut tendu des plus riches tapisseries. On admirait surtout parmi elles l'*Histoire de Troie* et l'*Histoire d'Hercule*. Quelques années plus tard, à la mort de Henri VII (1509), le garde-meuble de la reine renfermait les tentures suivantes : l'*Histoire de Nabuchodonosor* (4 pièces), l'*Histoire d'Hercule* (4 p.), l'*Histoire de Pâris et d'Hélène* (3 p.), l'*Histoire du roi Saül* (4 p.), l'*Histoire de Samson et de Salomon* (5 p.), et, en outre, trois tapisseries et un tapis « du roi Robert de Sicile[2] ».

Henri VIII, Wolsey et la plupart des seigneurs anglais du XVI[e] siècle tiraient de l'étranger, nous pouvons l'affirmer hautement, ces tentures dont ils se montraient si fiers. Cependant, dès cette époque, l'Angleterre fit quelques efforts sérieux, je ne dirai pas pour disputer aux Flandres leur suprématie, mais du moins pour traduire sur le métier, sans être forcée de passer par l'intermédiaire des étrangers, les essais des peintres indigènes. Une petite tapisserie or et soie, de la collection de M. le baron de Schickler, a été attribuée avec beaucoup de vraisemblance à un atelier d'outre-Manche (il était si facile, on le sait, d'improviser des métiers de haute lisse!); elle semble dater de cet âge charmant où l'Europe septentrionale hésitait entre les traditions médiévales, si intimement liées aux sentiments religieux, et les séductions plus profanes de la Renaissance. Dans la tapisserie de M. de Schickler, le motif est emprunté aux croyances du passé ; nous y voyons le patron de l'Angleterre, saint Georges, emporté par son cheval fougueux et enfonçant au passage sa lance dans la gorge d'un dragon monstrueux. Mais l'architecture, les ornements respirent déjà le souffle du temps nouveau : l'arc surbaissé, les colonnes incrustées de gemmes montrent que nous touchons à une autre ère. L'attribution du *Saint Georges* à l'Angleterre ne repose, nous le répétons, que sur des présomptions — caractère des têtes et de l'architecture, — mais ces présomptions ne sont pas à dédaigner.

Vers la fin du règne de Henri VIII, nous voyons se produire une tentative plus

1. Wauters, *Bernard Van Orley*, p. 20-21, 73-74.
2. *First Report*, p. 75.

sérieuse. William Sheldon mit à la disposition du tapissier Robert Hicks son manoir de Burcheston, dans le Warwickshire, et lui fit exécuter sur une grande échelle les cartes des comtés d'Oxford, de Worcester, de Warwick et de Gloucester[1]. Trois de ces cartes figurent encore parmi les curiosités du musée de la Société philosophique d'York[2]. Dans son testament, daté de 1570, Sheldon appelle Hicks l'introducteur, dans le royaume, de l'art de la tapisserie : « The only auter and beginner of tapestry and arras within this realm[3] ».

De temps en temps aussi des tapissiers flamands cherchaient fortune en Angleterre. En 1567-1568, à la suite des persécutions du duc d'Albe, des colonies plus ou moins considérables s'établirent à Canterbury, à Norwich, à Sandwich, à Colchester, à Maidstone. Plus tard, nous trouvons dans les Iles britanniques un certain Planck, que les autorités de Bruges déclarèrent, en 1621, « être parti vers ledit royaulme, il y a quinze ans ou environ », et Jacques Lyms, de la même ville, parti « il y a huit ans[4] », ou encore de Maegt, de Middelbourg, fixé en Angleterre, de 1617 à 1621[5].

Le Rév. Rock[6] est disposé à considérer comme un ouvrage anglais la fameuse suite aujourd'hui conservée à Aix, en Provence, les *Scènes de la vie du Christ*. Cette tenture, donnée en 1595 à la cathédrale de Canterbury, aurait été, d'après lui, tissée en Angleterre. Mais la date inscrite sur une pièce (1511) et le style de l'ensemble (les cartons ont probablement pour auteur Quentin Metsys) contredisent absolument cette manière de voir[7].

Il est souvent question, à cette époque, d'imitations de tapisseries : « counterfatt arras[8] ». Étaient-ce là des toiles peintes ou un genre particulier de broderie? J'avoue ne pas être en mesure de trancher le problème.

Élisabeth ne semble pas avoir fait d'efforts particuliers pour développer dans ses États une industrie d'art dont l'importance économique avait depuis longtemps frappé tant de souverains étrangers, les rois de France, les ducs de Toscane, de Ferrare et de Mantoue, les ducs de Bavière. Mais son règne est du moins signalé par l'exécution d'une tenture rappelant l'événement capital de la fin du XVI[e] siècle, la *Destruction de l'Armada*.

Cette suite considérable, véritable page d'histoire, fut commandée par l'amiral Howard au peintre H. Cornelis de Vroom, d'Harlem, et au tapissier François Spierinck. Plus préoccupé de l'exactitude historique que des exigences de la décoration, l'amiral y fit représenter la flotte espagnole luttant contre la fureur des flots ou contre l'ennemi acharné à sa poursuite : la structure des vaisseaux, leur nombre, leur rang de bataille, tout témoigne des plus scrupuleux efforts. Mais l'élément humain, qui plus que tout autre donne à une composition de la vie et de l'intérêt, n'est-il pas trop complètement sacrifié à ces énormes machines de guerre qui ne montrent aux spectateurs que leurs flancs garnis de canons? Exclue, ou à peu près, de la scène principale, la figure humaine reparaît dans la bordure; on l'a ornée des portraits en médaillon des prin-

1. Walpole, *Anecdotes of painting*, édit. Wornum, t. I[er], p. 235.
2. Boyer de Sainte-Suzanne, *Notes d'un curieux sur les tapisseries tissées de haute ou basse lisse;* Paris, 1876, p. 51. L'auteur, malheureusement, n'indique jamais les sources auxquelles il puise.
3. Dudgale, *The antiquities of Warwickshire*, 2[e] édit., 1730.
4. Van de Graft, p. 98, 99.
5. Article de M. Pinchart dans *The Chronicle*, de Londres, 1[er] février 1868, p. 110.
6. *Textiles fabrics*, p. CXII.
7. Michiels, *l'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France;* Paris, 1877, p. 491 et suiv.
8. Rock, p. CXIV, document de 1503. — *First report of the royal commission on historical manuscripts* p. 76.

cipaux capitaines anglais. Disons à la décharge de l'amiral et de son peintre qu'ils pouvaient s'autoriser de l'exemple des tapisseries de Middelbourg, conçues dans des données analogues, et qu'un siècle plus tard, sous Louis XIV, on représenta encore aux Gobelins la *Bataille navale de Messine* dans le même esprit d'exactitude. Les six tapisseries composant la *Défaite de l'Armada* ornèrent, jusqu'au fatal incendie de 1834, la chambre des Lords. Elles ne sont plus connues aujourd'hui que par les gravures de John Pine[1] et par des fragments que la comtesse de Wilton a signalés chez la corporation de Plymouth.

Pendant ce siècle encore, nous voyons la poésie s'emparer des merveilles de l'art textile. Spenser (1550-1599) le fait plus d'une fois intervenir dans ses charmants décors. Quant au grand Shakespeare, il ne se borne pas à lui assigner un rôle considérable dans la fameuse scène du meurtre de Polonius, il décrit dans le plus grand détail une suite représentant l'*Histoire de Cléopâtre*.

La création de la manufacture de Mortlake est une date capitale, non seulement dans l'histoire de l'art anglais, mais encore dans les annales de la fabrication européenne. Deux peintres illustres, Rubens et Van Dyck, ont attaché leur nom à cet établissement, qui s'est illustré en outre par le tissage des *Actes des Apôtres* et de l'*Histoire de Vulcain*. La perfection technique y répond à la beauté des modèles. Pendant tout le XVIIe siècle, les produits de Mortlake, on est en droit de l'affirmer, n'auront à redouter que la concurrence de ceux des Gobelins.

La manufacture de Mortlake est due à l'initiative de Jacques Ier (1603-1625). En 1619, ce monarque fit venir des Flandres un grand nombre de tapissiers habiles, les installa à Mortlake, à quelques lieues de Londres, et les plaça sous la direction de Sir Francis Crane, chancelier de l'ordre de la Jarretière. Une subvention annuelle de 2,000 livres sterling, les encouragements du prince de Galles, du duc de Buckingham et d'autres membres de l'aristocratie permirent à l'établissement naissant de se développer rapidement[2]. Dès le mois de novembre 1620, le secrétaire de l'ambassade des archiducs à Londres signalait à ses maîtres cette tentative propre à inspirer aux Pays-Bas les craintes les plus sérieuses; il évaluait à plus de cinquante le nombre des ouvriers recrutés de l'autre côté de la Manche. L'enquête prescrite par les archiducs prouve avec quelle habileté le gouvernement anglais avait procédé à cet embauchage; il nous révèle en même temps les noms de quelques-uns des émigrants : Josse Ampe, de Bruges, Josse Inghels, Jacques Hendricx, Pierre Foquentin et Simon Heyns, d'Audenarde[3]. Les Van Quickelberghe, d'Audenarde, qui se rendirent en Angleterre vers 1630[4], concoururent peut-être aussi aux travaux de la nouvelle manufacture.

Il est difficile aujourd'hui de se rendre compte de l'état réel de la manufacture, de ses ressources, de sa prospérité. Sir Francis, à l'entendre, aurait consacré à l'entreprise plus de 16,000 £; dans une lettre au roi Jacques, il déclare formellement que ses ressources sont épuisées[5]. D'autre part, l'auteur d'un rapport présenté au roi Charles vers 1630, signale les bénéfices énormes réalisés par le directeur de Mortlake; il les évalue à plus de 12,000 £ pour quatre exemplaires de l'*Histoire de Vulcain* et d'autres suites, non compris le gain que lui ont procuré les tapisseries vendues à des

1. *The Tapestry hangings of the house of Lords;* Londres, 2e édition.
2. *Calendar of State Papers. Domestic;* 1619, p. 71.
3. Article de M. Pinchart dans *The Chronicle, loc. cit.*
4. Wauters, *les Tapisseries bruxelloises*, p. 194.
5. *The European Magazine*, octobre 1786, p. 285.

particuliers[1]. Ce qui est certain, c'est que si Sir Francis apportait une ardeur extrême à la poursuite des travaux, Charles Ier n'hésitait pas à lui prodiguer l'or à pleines mains[2], quoique les versements ne se fissent pas toujours avec la régularité désirable. C'est ainsi qu'en 1630 le roi devait à l'entrepreneur 7,500 £; pour garantie de cette somme il proposa de lui engager le domaine de Grafton, dans le comté de Northampton, où il fut question un moment d'installer la manufacture [3].



LA PÊCHE MIRACULEUSE, D'APRÈS RAPHAEL.

(Tapisserie de Mortlake, au Garde-meuble national.)

Le but proposé par Jacques Ier et Charles Ier aux efforts de la manufacture était double : d'une part, reproduire des suites anciennes, classiques; de l'autre, traduire des compositions nouvelles, parmi lesquelles, comme nous le verrons, figuraient les portraits des souverains. L'achat, à Bruxelles, des cartons des *Actes des Apôtres* et probablement aussi de ceux de l'*Histoire de Vulcain,* donna satisfaction à la première de ces aspirations. Un peintre laborieux et habile, Francis Cleyn ou Klein, de Rostock,

1. *Calendar of State Papers, Domestic series,* 1629-1631, p. 441.
2. *Ibid.*, 1623-1625, p. 364, 445, 623; 1631-1633, p. 110; 1633-1634, p. 474.
3. *Calendar, of State Papers, Domestic series,* 1629-1631, p. 442.

dans le Mecklembourg († 1658), fut simultanément chargé d'adapter les suites anciennes et d'en composer de nouvelles[1]. On lisait, en effet, sur des copies d'après les cartons de Raphaël, l'inscription : « J. (?) Clein fec : anno 1646 », et « 18 jul. 1640[2] ». Il est probable que Jean Gaspard Baptist († 1691) travailla également pour Mortlake. Nous savons du moins que cet artiste excellait dans le dessin des tapisseries[3].

Mais d'autres maîtres, plus illustres, ne tardèrent pas à être associés aux destinées de la manufacture royale. Rubens peignit à son intention les six esquisses de l'*Histoire d'Achille*[4], et Van Dyck composa pour elle, d'après un de ses derniers biographes, les cartons des bordures des *Actes des Apôtres*, merveilles d'imagination et d'élégance. Nous possédons même sur les relations du peintre favori de Charles Ier avec le directeur de Mortlake un document du plus haut intérêt, une tapisserie contenant les portraits de Van Dyck et de sir Francis Crane (voir plus loin).

L'illustre disciple de Rubens conçut en outre, d'après un de ses biographes, le projet d'une suite de tapisseries destinée à éclipser toutes les autres, passées, présentes et à venir. Il offrit à Charles Ier de composer, pour le grand salon de Whitehall, des cartons représentant l'*Élection du Roi*, l'*Institution de l'ordre de la Jarretière*, la *Procession des chevaliers*, et diverses autres cérémonies militaires ou civiles. Leurs dimensions devaient être doubles de celles des *Actes des Apôtres*. Malheureusement l'artiste, parvenu au comble de la gloire et de la fortune, formula des prétentions tellement exagérées qu'elles firent hésiter même un Charles Ier : il demanda, pour les peintures seules, 300,000 écus, somme qui équivaudrait aujourd'hui à plusieurs millions et que l'exécution des tapisseries aurait certainement fait monter au double ou au triple[5]. De ce projet gigantesque il ne reste qu'une esquisse de la *Procession des chevaliers*, composition riche et mouvementée, dans le style de Véronèse, avec un superbe fond d'architecture[6].

La mort du fondateur de la manufacture ralentit un instant les travaux. A en croire les historiens de la tapisserie, Sir Francis Crane aurait vécu jusqu'en 1703 et aurait ainsi prolongé son existence bien au delà de la durée de l'établissement auquel il a attaché son nom. Il n'en est rien. Les documents publiés par le *Record Office* nous apprennent que Sir Francis se rendit en 1636 à Paris, pour se faire opérer de la pierre, et qu'il y mourut des suites de l'opération, le 26 juin de la même année[7].

Le roi lui devait à ce moment une somme assez ronde : 5,811 £.. 10 s., 6 d. pour l'*Histoire de Héro et Léandre*, pour les *Actes des Apôtres*, l'*Histoire de Diane et Calisto*, une suite de *Chevaux* et pour différentes autres pièces, dont huit se trouvaient encore sur le métier. Cette créance passa au frère de Sir Francis, Richard Crane[8]. Celui-ci, à son tour, était débiteur vis-à-vis des ouvriers d'une somme de 545 £., 3 s., 8 d. Une pétition de ces derniers au roi nous fait connaître leur détresse; elle nous apprend que la manufacture occupait en ce moment 140 personnes, en comptant probablement les femmes et les enfants[9].

1. Walpole, *Anecdotes of Painting*, t. II, p. 26.
2. Fiorillo, *Geschichte der zeichnenden Künste*, t. V, p. 339.
3. Pilkington, *A Dictionary of painters*, édit. de 1810.
4. Walpole, *Anecdotes of Painting*, t. Ier, p. 308, note, et t. II, p. 26, note.
5. Bellori, *Vite dei pittori, scultori ed architetti moderni*, édit. de 1821, t. Ier, p. 268.
6. Gravée dans le *Van Dyck* de M. Guiffrey, p. 213.
7. *Domestic series*, 1635-1636, p. 274, 321, 372; 1636-1637, p. 25, 56; 1637-1638, p. 256.
8. *Calendar of State Papers, Domestic series*, 1635-1636, p. 280. Cf. 1637, p. 197.
9. *Domestic series*, 1636-1667, p. 567; 1637-1638, p. 173.

D'après un arrangement intervenu en 1637, le roi accorda aux ouvriers une subvention annuelle de 2,000 £.; ceux-ci s'engageaient, de leur côté, à livrer 600 aunes par an et à se charger de l'apprentissage d'enfants trouvés. Francis Cleyne, le peintre attitré de la manufacture, devait, d'autre, part recevoir un traitement de 250 £ par an, à la condition de s'adjoindre un aide. L'année suivante, pour faire face aux dépenses, on vendit une suite de la « Story of St-Paul » de 306 1/2 aunes flamandes, pour la somme de 804 £, 11 s, 3 d.[1].

Pendant cette première période Mortlake déploya une activité sans pareille. On est surpris, en parcourant les inventaires du temps, du nombre et de la multiplicité des tentures mises au jour dans l'espace, relativement court, de vingt-cinq ou trente années. Ce sont d'abord les *Actes des Apôtres,* conservés aujourd'hui au Garde-meuble national. Puis vient l'*Histoire de Vulcain,* répétition de la suite tissée au XVIe siècle à Bruxelles, mais avec des bordures différentes[2]. Un exemplaire de cette tenture, en huit pièces, se trouve également au Garde-meuble national[3]. Il en existait en outre trois pièces dans la collection de Mazarin. Le cardinal possédait également les *Cinq Sens,* « en laine et soie, à la marche, à grotesques sur fond bleu, chaque pièce ayant au milieu un médaillon représentant un desdits Sens et une bordure à l'entour, et un fond couleur aurore, avec des termes, médailles, cartouches, coquilles, et en haut, au milieu de ladite bordure, un écusson aux armes d'Angleterre; ladite tapisserie haute de 2 aunes 3/4 et faisant 18 aunes de cours ». Un autre exemplaire, vendu en 1649 pour la somme de 270 livres sterling, se trouvait autrefois à Oatlands : quelques-uns des cartons, affirme-t-on, existent encore à Hampton-Court[4]. Les *Douze mois,* en laine et en soie relevées d'or et d'argent, étaient une autre conquête faite sur les Anglais par l'heureux amateur italien. Cette suite contenait six pièces représentant chacune deux mois, avec bordure de festons, cartouches, enfants nus, médaillons à bas-reliefs, à fond or et brun, avec des écriteaux dans les cartouches, et au milieu de la bordure inférieure le chiffre du roi d'Angleterre (hauteur 2 aunes 2/3)[5]. Un second exemplaire, sans or, se trouve, d'après M. Boyer de Sainte-Suzanne, au Garde-meuble national[6]. Beaucoup d'autres suites figurent dans l'inventaire de Mazarin, sous le titre de « Fabrique d'Angleterre »; mais l'auteur que nous venons de citer a émis sur leur provenance des doutes qui nous semblent fondés. Par contre, nous trouvons dans l'inventaire de Fouquet une pièce de tapisserie de haute lisse, d'Angleterre, où sont représentés *les Pèlerins d'Emmaüs*[7]. Signalons encore les portraits en pied du roi Jacques Ier, du roi Charles Ier, de leurs épouses et du roi de Danemark, avec les médaillons des enfants royaux dans la bordure (collection de lord Orford, à Hough-

1. Mazarin possédait un exemplaire en quatre pièces, avec une bordure différente.

2. Voy. *Union centrale. Exposition de 1876. Catalogue*, nos 228, 229, 298, 302.

3. Parmi les tapisseries prises par Louis XIV dans la collection de Fouquet se trouve la *Fable de Vulcain*, en huit pièces, estimées 11,789 livres; H., 3 aunes 213; L., 38 aunes. Cet exemplaire est évidemment identique à celui du Garde-Meuble national. Voy. le précieux travail de Bonnaffé : *Le surintendant Foucquet*, p. 47, 84.

4. Walpole, *Anecdotes of painting*, t. Ier, p. 235-237.

5. Lettre de Crane : *The European Magazine*, 1786, *loc. cit.*

6. Il est également question, dans la nouvelle édition des *Anecdotes of Painting*, d'une tenture représentant les *Douze mois*, dans des compartiments séparés, tenture autrefois conservée chez lord Ilchester, à Redlinch, dans le Somersetshire. Walpole raconte qu'il a vu plusieurs autres exemplaires de la même suite; les cartons, ajoute-t-il, étaient du temps de François Ier.

7. Bonnaffé, *Ibid.*

ton); — les portraits de Van Dyck et de sir Francis Crane, à Knole; — un autre portrait de sir Francis, à mi-corps, avec le collier de saint Georges, chez Mme Marckham, dont le nom de famille était Crane; un *Saint Georges tuant le dragon,* chez la même dame (peut-être identique à la copie du *Saint Georges,* de Raphaël, conservée chez lord Clifford, à Irnham, Lincolnshire)[1]; les *Quatre Saisons,* commandées par l'archevêque Guillaume d'York, pour la somme de 2,500 liv. sterl.; — et enfin l'*Histoire de Héro et de Léandre,* celle de *Diane et de Calisto* et une suite de *Chevaux.*.

La mort de Sir Francis avait singulièrement compromis l'essor de la manufacture de Mortlake. La pénurie du Trésor et surtout les troubles civils la menacèrent dans son existence même. On sait qu'après l'exécution de Charles Ier Cromwell fit vendre aux enchères les précieuses collections formées par l'infortuné monarque. Les tapisseries, aussi bien que les tableaux, trouvèrent un asile en France. Quant à la manufacture dont étaient sorties tant de merveilles, elle végéta tristement, trop heureuse de ne pas sombrer dans cette épouvantable tempête. Il résulte d'une enquête ordonnée par le Parlement qu'à ce moment l'établissement comprenait une salle longue de quatre-vingts pieds, large de vingt, avec douze métiers; une autre, moitié moins longue, avec six métiers, et une salle de peinture ou « limning room[2] ».

Après la restauration des Stuarts, en 1661, Sir Sackville Crow appela l'attention de Charles II sur la décadence de la manufacture, qui avait jeté un si vif éclat sous le règne de son père et sous celui de son aïeul, et offrit de se charger de son relèvement Le « Council for trade » émit un vote favorable à cette demande : il signala notamment la nécessité de frapper de droits élevés les tapisseries étrangères, et de former une corporation qui serait d'abord placée sous le contrôle du Roi, mais qui dans la suite s'ouvrirait à tous les candidats. En 1662, Sir Sackville fut nommé directeur de la manufacture, avec une subvention annuelle de 1,000 £, à ce qu'il semble; il remplit ces fonctions jusqu'en 1667, époque à laquelle le comte de Craven et d'autres seigneurs se chargèrent à leurs risques et périls de l'entretien de l'établissement, derechef fort compromis[3]. On manque de détails sur cette nouvelle phase de la tapisserie anglaise; nous savons seulement que Charles II confia au peintre Verrio la composition des cartons nécessaires à la manufacture. La *Bataille navale de Solebay,* commandée par Charles II, postérieurement à 1672, et conservée à Hampton-Court[4] ne semble toutefois pas se rattacher à ces efforts, très certainement fragmentaires.

Il est peu probable que la manufacture de Mortlake ait survécu à la révolution de 1688. C'est aux Flamands que le fondateur de la dynastie d'Orange demanda de perpétuer le souvenir de ses victoires. Le peintre Jean Lottin, les tapissiers Clerck, Vander Borcht, de Vos et Cobus reçurent de Guillaume III la mission d'exécuter la *Bataille de Bresgate,* la *Descente de Torbay* et la *Bataille de la Boyne*[5].

Par leur nombre les ateliers anglais du XVIIIe siècle l'emportent sur ceux du siècle précédent, mais aucun d'eux ne saurait se comparer à la manufacture de Mortlake.

Commençons par écarter la fabrique créée par le graveur Jacques Christophe Le Blon (1670-1741); on y exécutait, non pas des tapisseries faites à la main, mais des

1. Passavant, *Raphaël*, t. II, p. 44.
2. Lysons, *Environs of London*, *Mortlake*.
3. *Calendars. Domestic series*, 1661-1662, p. 110, 111, 277, 611; 1667, p. 46, 412, 592.
4. Comtesse de Wilton, *The art of needle-work*, p. 341.
5. Wauters, *les Tapisseries bruxelloises*, p. 271.

imitations obtenues par un mécanisme rappelant celui qui est en usage pour les brocarts [1].

Vers le milieu du siècle, un capucin défroqué, Norbert-Parisot, établit une fabrique de tapis genre Savonnerie. Dans une brochure spéciale, ce personnage nous fait connaître l'histoire de l'établissement fondé par lui, en même temps qu'il nous initie à ses projets. Il raconte que, en 1750, deux ouvriers de Chaillot se mirent en relations avec lui et commencèrent l'exécution d'un tapis (carpet) destiné à une salle de Westminster. S'étant brouillés avec leur chef, celui-ci en fit venir d'autres, avec lesquels il s'établit en fin de compte à Fulham, où le voisinage de la rivière lui offrait des facilités exceptionnelles. Au moment où il traçait ces lignes, sa fabrique, dit-il, avait acquis assez d'importance pour loger cent ouvriers. Mais Parisot, ruiné par ses prodigalités, ne tarda pas à prendre la fuite. Son successeur Passavant transporta l'établissement à Exeter, mais fut impuissant à relever la fabrique un instant assez prospère [2].

Sur une autre fabrique anglaise contemporaine, nous possédons le témoignage d'un archéologue autorisé, le Rév. D. Rock. Northumberland-House, dit-il, renferme une salle tendue en entier de larges tapisseries, spécialement fabriquées pour elle à Soho, en 1758. Elles représentent, d'après les compositions de Francesco Zuccherelli, des paysages aux hauteurs boisées ou couronnées de temples en ruine, avec des groupes de paysans. Ajoutons qu'ailleurs Rock attribue à un atelier établi à Soho, au XVIIe siècle, la *Remise des clefs à saint Pierre,* d'après Raphaël, tapisserie conservée au South-Kensington Museum [3].

D'après un renseignement communiqué par M. Dautzenberg-Braquenié, un atelier établi à Londres par P. Saunders tissa les quatre pièces suivantes sur les cartons de Leprince : I. Un chameau chargé de bagages, conduit par un homme armé d'une lance. — II. Un cheval couvert d'une draperie rose et tenu par un homme coiffé d'un turban. — III. Deux femmes jouant aux dés et divers autres personnages (Signé : P. SAUNDERS. LONDON). — IV. Des Enfants.

Des éléments qui précèdent résulte cette double conclusion : l'Angleterre, contrairement à l'opinion commune, a possédé, à partir de la Renaissance, une série presque ininterrompue d'ateliers de haute ou de basse lisse, et plusieurs de ces ateliers, notamment celui de Mortlake, comptent parmi les plus brillants dont s'honore la tapisserie.

Il y aurait de l'injustice à ne pas rappeler ici la généreuse initiative récemment prise par le prince de Galles. Se souvenant de l'exemple de Jacques Ier et de Charles Ier, l'héritier présomptif de leur trône a créé à Windsor, avec l'aide d'une vingtaine d'ouvriers d'Aubusson, un atelier qui donne les plus belles espérances. On trouvera, dans un des numéros du *Figaro* de 1883, et dans la déposition de M. Léopold Gravier à la commission d'enquête sur la situation des ouvriers et industries d'art [4], d'intéressants détails sur cet établissement, auquel nous souhaitons une longue durée, un brillant avenir.

EUGÈNE MÜNTZ.

1. (1731) « Account of his principles in printing, in imitation of painting, and of weawing tapestry in the same manner as brocades. — *Phil. Trans.*, Abr. VII, 477. (Watt, *Bibliotheca britannica.*)

2. Voyez le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, t. III, p. 95-99 et 126.

3. *Textile fabrics*, p. CXIV. Cf., p. 306

4. Paris. Quantin, 1883, p. 4, 5.

LA MANUFACTURE DE SÈVRES

ET SA NOUVELLE PORCELAINE

I.

La manufacture de Sevres, et ce n'est pas là un des côtés les moins intéressants de son histoire, eut, à plusieurs reprises, le privilège d'exciter bien des convoitises, de faire naître bien des jalousies et de susciter même des animosités que rien ne justifiait. Vingt fois son existence a été menacée, et si elle a résisté, ce n'est certes pas la faute de ceux qui, dans les circonstances critiques qu'elle eut à traverser, s'offraient à lui porter secours. Les uns, poussés par un intérêt personnel habilement dissimulé, ont voulu la faire mettre en régie, espérant profiter pendant quelques années de l'immense réputation que ses produits avaient acquise dans le monde entier; les autres, consciemment ou sans s'en rendre un compte exact, proposaient dans son administration ou dans sa réorganisation des modifications telles que leur résultat le plus clair eût été de la tuer tout à fait; d'autres enfin, beaucoup plus francs, ne demandaient pas moins que sa suppression radicale.

A la rigueur, cette sorte d'animosité eût été excusable à l'époque où la manufacture, protégée par des privilèges exorbitants et fermée à tous, créait au commerce une concurrence redoutable; où, par un singulier abus de pouvoir, des arrêtés — presque toujours éludés, du reste — lui réservaient le droit exclusif de *dorer* les porcelaines et d'employer dans leur ornementation une décoration polychrome; et cependant, il faut bien reconnaître que c'est à ce système éminemment protecteur que la vieille manufacture, à ses débuts, est redevable de l'immense supériorité qu'elle atteignit si rapidement, supériorité qui devait bientôt rejaillir sur toute la porcelaine française.

Aussi ses détracteurs trouvèrent-ils peu d'écho lorsque, au moment où craquait de toutes parts le vieil édifice de la monarchie, ils proposèrent, ainsi que le fit Marat, dans l'*Ami du peuple* (17 août 1790), de supprimer les manufactures royales de Sèvres et des Gobelins, « dont la première coûte au public plus de 200,000 francs annuellement pour quelques services de porcelaine dont le roi fait des présents aux ambas-

sadeurs, et dont la dernière coûte 100,000 écus, on ne sait trop pourquoi, si ce n'est pour enrichir des fripons et des intrigants ».

Heureusement, l'Assemblée nationale en jugea autrement, et, malgré l'opinion de Marat, décida (décret du 26 mai 1791) que ces manufactures ne devaient être ni *confondues* ni *aliénées* avec les biens dits *nationaux*, et qu'elles seraient comprises parmi les domaines laissés à la disposition du roi Louis XVI et à la charge de sa liste civile.

Lorsque, plus tard, la proposition de les supprimer fut présentée de nouveau à la Convention, cette assemblée, mue par un sentiment de patriotisme véritablement français, la repoussa presque à l'unanimité, sur le rapport que lui fit, le 6 janvier 1793, le ministre de l'intérieur Roland. « Il ne faut pas, lisons-nous dans ce rapport, que les étrangers perdent l'habitude d'estimer et de rechercher l'industrie française. Il suffit que Sèvres, les Gobelins et la Savonnerie soient en état d'ajouter quelque chose à la réputation de cette industrie, pour qu'il devienne sage de les entretenir, *même quand ce serait à perte.* »

Ce caractère d'utilité, pour ainsi dire nationale, s'accentua davantage dès le début de la direction de Brongniart; dans sa *Note adressée au ministre* (9 vendémiaire an IX), cet illustre savant, combattant l'idée qui semblait prévaloir alors de concéder l'établissement à une compagnie particulière, insista tout spécialement sur l'immense intérêt qu'il y aurait pour l'industrie à faire de la manufacture de Sèvres « un lieu où tous les hommes instruits dans la pratique des arts céramiques viendraient faire des expériences utiles à la prospérité de cette partie importante du commerce de la France ». Il proposait en même temps la création d'une école d'élèves, composée de « douze enants choisis parmi les plus intelligents dans les hospices civils de Paris, et qui, pendant quatre ans, seraient logés et nourris à la manufacture aux frais de l'État ».

Il serait trop long de reproduire ici, même sommairement, les attaques auxquelles la manufacture fut en butte pendant les quarante-sept années de la direction de Brongniart. Nous nous bornerons à rappeler qu'en 1830 deux écrivains qui jouissaient d'une certaine notoriété, Gault de Saint-Germain et Guyot de Fère, entreprirent contre elle une campagne, heureusement infructueuse, dans laquelle ils s'efforçaient, tout en rendant justice « aux progrès immenses qu'elle avait réalisés et aux services qu'elle avait rendus », de démontrer que « son existence était nuisible aux intérêts du commerce et à l'industrie, et qu'il n'y avait plus rien à attendre d'elle ».

La même thèse fut reprise en 1848 par Émile de Girardin; elle n'eut pas plus de succès que les précédentes et souleva même une protestation portant les signatures de plusieurs décorateurs et fabricants de Paris, qui considéraient « la disparition ou même l'amoindrissement de la manufacture comme un acte *antinational* ».

En 1850, elle eut un combat plus redoutable à soutenir. Dans la séance de l'Assemblée législative du 2 juillet 1850, à propos d'un rapport de M. Betting de Lancastel sur un projet de loi relatif à la concession des produits des manufactures, M. Schœlcher monta à la tribune et demanda la suppression immédiate des manufactures de Sèvres et des Gobelins, — qu'il traitait dédaigneusement de *fabriques* nationales, — alléguant qu'elles « avaient accompli leur œuvre, qu'elles avaient si bien rempli leur mission *qu'il ne leur restait plus rien à faire,* qu'il les regardait comme n'étant plus utiles, comme étant nuisibles... » Avec l'autorité que lui donnait son grand savoir et sa haute compétence en matière d'art, le duc de Luynes les défendit dans un éloquent discours; il fut secondé dans une des séances suivantes par M. Ferdinand de Lasteyrie, et la proposition fut repoussée à une immense majorité après une troisième délibération.

Des attaques plus discrètes et qui ont eu moins de retentissement se succédèrent pendant toute la durée du second Empire; ne pouvant rien contre l'existence de la manufacture, qui avait fait retour à la couronne, ses détracteurs s'en prirent à ses produits, dont ils critiquèrent les formes et la décoration, toujours plus ou moins discutables, du reste, ainsi que tout ce qui touche aux œuvres d'art, et, avec une mauvaise foi évidente, se refusèrent à constater et à signaler les progrès et les découvertes relativement importantes dont Sèvres ne cessait de doter l'industrie française. Moins justes que les étrangers qui avaient proclamé plus d'une fois l'influence considérable qu'avait exercée partout la manufacture[1], ils cherchèrent par tous les moyens possibles à rabaisser un établissement qui avait toujours été considéré, à juste titre, comme un des plus beaux fleurons de notre industrie nationale.



VASE DE NIMES, PAR M. ÉMILE BELET.
(Vigne vierge; camaïeu émail rubis.)

L'exposition qui va ouvrir au palais des Champs-Élysées, et dans laquelle les produits des manufactures tiendront une place des plus importantes, va prouver une fois de plus combien étaient peu fondées ces attaques déloyales, en montrant que Sèvres n'avait pas encore, ainsi que l'affirmait M. Schœlcher en 1850, « accompli son œuvre » et qu'il « lui restait quelque chose à faire ». La *nouvelle porcelaine*, dont les spécimens vont, pour la première fois, être exposés, peut être considérée comme un des progrès les plus considérables réalisés depuis longtemps dans le domaine de la céramique, et c'est avec un orgueil bien justifié que nous constatons ici ce résultat, dû aux patientes recherches et aux longs travaux de savants français.

II.

Les porcelaines orientales, importées par l'entremise des Vénitiens au XVe siècle et par les Portugais au XVIe, avaient excité en Europe une admiration bien légitime; il y avait loin, en effet, des poteries vernissées grossières ou même de la faïence émaillée, si bien décorée qu'elle fût, dont on faisait alors usage, à ces porcelaines blanches, fines, transparentes et solides, qui arrivaient d'un pays sur lequel on racontait les légendes les plus merveilleuses. Une tentative isolée, faite à Florence au

1. Voir, entre autres, le *Rapport du jury anglais* après l'Exposition de 1851.

XVIe siècle, ne donna aucun résultat, au moins au point de vue pratique, et la vieille Europe dut renoncer à poursuivre la fabrication d'une poterie dont la matière lui était inconnue. On se borna, d'une part, à faire venir autant de porcelaines chinoises qu'il fut possible de s'en procurer; d'autre part, à imiter sur la faïence des décorations qui charmaient par leur étrangeté et par leur nouveauté.

A la fin du XVIIe siècle cependant, on vit apparaître en France une porcelaine dont les origines sont encore enveloppées d'ombres assez épaisses, mais dont l'invention, selon toute probabilité, est due à Poterat, de Rouen, et, peu d'années après, le hasard fit découvrir en Allemagne une terre qui paraissait être semblable à celle qui entrait dans la composition des porcelaines chinoises, et qui, en effet, était la même. La porcelaine européenne était créée.



VASE POTICHE, PAR M. HENRI LAMBERT.
(Décoration en émaux polychromes.)

Des deux côtés la fabrication prit un rapide essor : en France, à Saint-Cloud, à Lille, à Chantilly; en Allemagne, à Meissen, puis à Vienne, à Höscht, etc. Mais les fabriques françaises, abandonnées à leurs seules forces ou patronnées d'une façon inefficace, ne pouvaient lutter contre les manufactures allemandes, surtout contre celle de Meissen, qui jouissait d'immenses privilèges et dont les porcelaines inondaient les marchés européens. C'est alors que pour empêcher cet envahissement si si préjudiciable à l'industrie française, Louis XV et ses ministres encouragèrent par tous les moyens possibles, au prix de sacrifices d'argent considérables et à l'aide de privilèges qui peuvent nous paraître excessifs aujourd'hui, mais qui étaient alors commandés par les circonstances, l'établissement d'une manufacture à la tête de laquelle furent placés les savants et les artistes les plus éminents, et dont les produits ne tardèrent pas à acquérir une réputation telle que la France n'eut plus aucune concurrence sérieuse à redouter.

Ce rapide succès était mérité. La porcelaine de la nouvelle manufacture, celle que nous appelons aujourd'hui *porcelaine tendre* et qui avait alors reçu partout, comme un hommage rendu à sa supériorité incontestable, le nom de *porcelaine de France,* justifiait bien l'engouement qu'elle excitait dans toute l'Europe, non pas seulement par son mérite au point de vue artistique, par la délicatesse et l'élégance de ses formes ou la perfection de sa décoration, mais aussi, et surtout, par la beauté de sa pâte et la limpidité de la glaçure qui la recouvrait. Sous ce rapport, aucune autre porcelaine ne pouvait lui être comparée; aucune glaçure n'était plus propre que la sienne à recevoir les couleurs qui prenaient, en se fondant dans l'émail avec lequel elles faisaient corps

pour ainsi dire, des douceurs de tons inconnues jusqu'alors et des profondeurs intenses dans lesquelles vibrait harmonieusement la lumière. Malheureusement elle avait un défaut : le peu de plasticité de sa pâte la rendait difficile à travailler et plus difficile encore à cuire; il se produisait, soit pendant le façonnage, soit à la cuisson, de nombreux accidents, et, par sa nature même, elle ne se prêtait qu'à la fabrication de pièces d'une dimension relativement petite. C'était là, si on la comparait aux porcelaines de Chine, une infériorité assez grande relativement au rôle qu'elle était appelée à jouer dans un ensemble décoratif.

La découverte des gisements du kaolin de Saint-Yrieix vint combler cette lacune. Désormais la manufacture de Sèvres pouvait défier toutes les autres fabriques, celles de l'Orient aussi bien que celles de l'Allemagne, et ses artistes, débarrassés des liens dans lesquels ils avaient été enchaînés pendant trop longtemps, conçurent et exécutèrent des vases gigantesques qui laissaient loin derrière eux les grandes *potiches* chinoises si admirées autrefois, et qui entrèrent alors pour une large part dans la décoration intérieure des palais et des musées. La porcelaine kaolinique ou *porcelaine dure* était également de beaucoup supérieure à l'ancienne, pour tout ce qui concernait les services de table; son émail, beaucoup plus résistant que celui de la porcelaine tendre, convenait mieux à un usage journalier; il ne se rayait pas sous le couteau, ne s'usait pas et ne s'encrassait pas. Aussi devint-elle si rapidement en faveur que, moins de vingt ans après la découverte du kaolin, la manufacture de Sèvres avait abandonné tout à fait la fabrication à laquelle elle avait dû son antique renommée.

Cependant, au point de vue exclusivement artistique, la porcelaine dure était loin de valoir sa devancière. Les couleurs employées dans sa décoration ne pénétraient pas l'émail, et, pour les faire adhérer, il fallait les mélanger de fondants qui souvent les altéraient; le défaut d'uniformité entre la *glaçure* des couleurs et celle de la couverte lui donnait un aspect froid et sec qu'augmentait, pour ainsi dire, la trop grande perfection de sa couverte; il n'y avait plus ces jeux de lumière si francs et d'un effet quelquefois si inattendu, plus de transparence, plus de limpidité. Elle manquait de ce charme indéfinissable qui, plus que leur rareté, explique les prix souvent exagérés qu'atteignent aujourd'hui les porcelaines de la vieille manufacture de Louis XV.

Les artistes et les directeurs de Sèvres se rendaient bien compte de cette infériorité relative, et, par tous les moyens possibles, tentaient d'y porter remède. De là ces recherches patientes qui aboutirent à la découverte de la palette dite de *demi-grand feu,* composée de couleurs qui prenaient à la cuisson une glaçure plus brillante, celle des *pâtes d'application*, dans lesquelles des oxydes pouvant résister au feu de four étaient mélangés à la pâte même de la porcelaine, et par conséquent cuisaient sous la couverte ; et enfin, ces tentatives faites il y a quelque vingt ans pour revenir dans une certaine mesure à la fabrication de la porcelaine tendre, dont les procédés spéciaux et les *tours de main* étaient oubliés ou perdus depuis longtemps. Toujours fidèle à la mission qu'elle avait à remplir et qui fait une des premières conditions de son existence, la manufacture a doté l'industrie de ces découvertes importantes et de bien d'autres encore qui sont étrangères au sujet que nous traitons et dont nous n'avons pas à parler ici.

Mais le but que l'on poursuivait n'était atteint qu'à moitié, et les directeurs des travaux de Sèvres cherchaient toujours une porcelaine qui permît l'emploi d'émaux pouvant rivaliser avec ce que la Chine avait produit de plus parfait; c'est vers ce but

surtout que se tournèrent les efforts du successeur de Brongniart, Ebelmen, qu'une mort prématurée enleva trop tôt à la science; il avait associé à ses recherches le chimiste en chef de la manufacture, Salvetat, qui, occupé à d'autres soins par les devoirs mêmes de l'emploi dont il était chargé, fut, pendant de longues années, obligé de délaisser l'œuvre commencée en commun; il y revint vers 1874, et il était arrivé à un résultat des plus satisfaisants, sinon tout à fait complet, quand l'état de sa santé le força, en 1881, à résigner ses fonctions.



VASE DE NIMES, PAR M. ÉMILE BELET.
(Décoration bleu sous couverte et camaïeu jaune et émail; oiseaux sur paillons.)

Les travaux de ces deux savants furent repris alors avec ardeur par l'administrateur actuel de la manufacture, M. Lauth, et par le successeur de Salvetat, M. Vogt. Si la porcelaine elle-même était trouvée, ou à peu près, il restait encore à chercher et à fabriquer les émaux qui devaient la décorer et que le commerce ne pouvait fournir. Le succès a récompensé leurs efforts et le public, qui va être appelé à juger les résultats obtenus, ratifiera les éloges adressés par les membres du conseil de perfectionnement de la Manufacture aux savants qui ont su montrer une fois de plus les services importants que pouvait rendre à l'industrie cet établissement, si injustement attaqué parfois, et dont la France peut à bon droit être fière.

Tel est, en résumé, l'historique de cette fabrication; la part qui revient à chacun dans l'œuvre commune est assez grande et assez honorable pour que nous ayons cru devoir la rappeler en quelques lignes, avant de montrer les avantages que présente la nouvelle porcelaine et le rôle auquel elle est appelée dans l'avenir.

III.

Nous n'avons pas à entrer ici dans les détails techniques concernant la fabrication, la composition de la couverte et les différents procédés de décoration de la nouvelle porcelaine de Sèvres; tout ce qui peut intéresser les savants et les industriels sera sans doute publié dans des rapports officiels ou dans des recueils spéciaux. Nous nous bornerons à dire, — et les différences que nous avons signalées plus haut entre les porcelaines tendre et dure aideront à en faire comprendre immédiatement la nature et les avantages, — que c'est en quelque sorte une *porcelaine mixte,* participant à la fois de la porcelaine dure par sa charpente, son ossature, pour ainsi dire kaolinique,

— ce qui permet de fabriquer des pièces d'une très grande dimension, — et de la porcelaine tendre par sa couverte à base de plomb, fusible, par conséquent, à une basse température, et susceptible de recevoir les émaux les plus délicats aussi bien que les oxydes colorants les plus durs et les plus résistants.

Il est facile alors de se rendre compte du parti qu'ont su tirer de cette nouvelle matière les savants et les artistes de la manufacture de Sèvres.

Les premiers, jaloux du monopole que semblaient s'être approprié jusqu'à présent les potiers du Céleste-Empire, ont cherché et trouvé ces riches couvertes jaspées ou coulées, désignées dans le langage des amateurs sous le nom de *couvertes haricot* ou *couvertes flambées*, et dans lesquelles se mêlent harmonieusement toutes les nuances du rouge, depuis le rose le plus tendre jusqu'au pourpre le plus éclatant; les fonds *écaille*, les bleus turquoise d'un ton si doux et si délicat, les craquelés les plus fins, tout ce qui faisait la gloire de la céramique orientale et le désespoir de nos porcelainiers, se trouve reproduit aujourd'hui avec une supériorité incontestable et de façon à satisfaire l'œil du critique le plus exigeant. A Sèvres, comme cela a eu lieu bien certainement en Chine aux débuts de la fabrication, il s'est produit au feu des combinaisons inattendues, qui ont amené des résultats imprévus et du meilleur effet; une étude attentive permettra de les régulariser et de profiter d'une façon suivie de ce qui n'était dû jusqu'à présent qu'au seul hasard et à une sorte d'accident de cuisson.

Continuant les recherches commencées par leurs prédécesseurs, les chimistes de la manufacture ont également porté leur attention sur les fonds *changeants*, c'est-à-dire sur les fonds colorés qui prennent à la lumière artificielle une richesse de tons et une intensité que leur refuse la lumière du jour; la nouvelle porcelaine se prêtait plus facilement que la porcelaine dure à ces combinaisons d'un effet décoratif si surprenant, et toute la série des pièces qui rentrent dans cette catégorie ne sera pas un des moindres attraits de l'exposition qui va s'ouvrir.

Les émaux transparents aux couleurs franches et vives, posés en épaisseur sur la glaçure, s'y marient harmonieusement aux bleus sous couverte, mêlant leur note éclatante aux tons légèrement assourdis des dessous; sur certains vases, véritables bijoux céramiques, la main habile d'une artiste justement appréciée, Mme Apoil, a retracé en émaux blancs modelés par transparence sur un fond bleu intense, des scènes mythologiques d'une conception charmante; c'est la répétition des émaux limousins du XVIe siècle, avec l'attrait en plus que leur donnent la blancheur laiteuse de la matière, la délicatesse des formes et l'éclat de la dorure qui les accompagnent.

C'est également à l'école de Limoges que l'on a emprunté le procédé de la décoration d'émaux transparents sur paillons; au milieu de bouquets aux gerbes épanouies se jouent des papillons aux ailes azurées qui semblent refléter la lumière du ciel, des oiseaux au plumage doré, des insectes aux élytres brillantes.

Parfois la décoration, plus ou moins gravée profondément en creux dans la pâte, est recouverte d'émaux transparents, qui modèlent le dessin par leur épaisseur même, gardant leur tonalité propre sans rien emprunter aux autres couleurs.

Il semble que cette belle matière se prête facilement à toutes les fantaisies dues à l'imagination de nos modernes artistes; quand ils s'inspirent d'un art déjà connu, qu'il soit japonais ou chinois, quand ils veulent reproduire les délicates arabesques de la Renaissance, les gracieuses rocailles du XVIIIe siècle ou les fins bas-reliefs sur fond bleu de Wedgwood, ils trouvent les éléments nécessaires pour exécuter ce qu'ils ont conçu, et ils le font sans copier servilement les œuvres qui les ont inspirés et en

sachant conserver toujours un caractère d'originalité qui constitue un art à part et véritablement français.

Nous avons dû nous borner, dans cette esquisse, à signaler l'apparition de la nouvelle porcelaine de Sèvres et le parti que l'on en pouvait tirer, sans entrer dans l'examen critique des œuvres qui vont être exposées; il y aurait peut-être beaucoup à dire sur certains partis pris de décoration, sur certaines formes un peu bizarres à force de vouloir être originales ; mais cela n'ôte rien à la qualité exceptionnellement belle de cette porcelaine ni aux immenses ressources qu'elle présente, autant au point de vue de la fabrication que sous celui de la décoration.

Grâce à la manufacture de Sèvres, la céramique française vient de faire un immense progrès dont nos industriels sauront profiter, nous n'en doutons pas.

Est-ce à dire pour cela qu'il faille abandonner tout à fait la porcelaine dure et refaire contre elle ce que Brongniart avait fait pour la pâte tendre? Évidemment non. La porcelaine mixte ne peut, en aucun cas, être employée pour les services de table, son émail tendre se rayerait trop promptement; en outre, les pâtes d'application, ou *barbotines,* peuvent être difficilement remplacées, surtout dans la décoration si attrayante des pâtes blanches sur fond coloré, décoration qui donne les effets et les transparences douces des camées les plus fins.

Mais pour toutes les porcelaines d'apparat ou de décoration, quelle que soit leur dimension, pour les *biscuits* — groupes et statuettes — qui reprennent aujourd'hui la douceur crémeuse qu'avaient autrefois les biscuits de pâte tendre à la place de l'aspect sec et presque cristallisé que leur donnait la porcelaine dure, rien ne peut égaler cette nouvelle matière, à laquelle nous pouvons, en toute sécurité, prédire un brillant avenir.

ÉDOUARD GARNIER.



CORRESPONDANCE D'ESPAGNE

L'EXPOSITION NATIONALE DES BEAUX-ARTS

A MADRID, EN 1884



Il est de tradition, en Espagne, de ne pas arriver à temps. La direction de l'Instruction publique n'y a pas manqué, et l'Exposition nationale des Beaux-Arts ne s'est ouverte que vingt jours après la date annoncée.

Les sept cent trente-quatre tableaux exposés cette année témoignent dans leur ensemble d'un progrès très considérable, surtout dans le sens de ce qu'on est convenu d'appeler la grande peinture. L'histoire nationale à toutes ses époques, avec des épisodes plus ou moins authentiques, la vie romaine, les sujets littéraires, les sujets orientaux même foisonnent sur de vastes toiles qui sont les plus importantes de l'exposition. La peinture religieuse est, par contre, en pleine décadence et complètement délaissée du public. La peinture de genre ne jouit elle-même que d'une médiocre faveur. Le XVIIIe siècle est à peu près oublié et les scènes de mœurs contemporaines sont rares; aucun artiste ne songe, et pour cause, à représenter les courses de taureaux, ce sujet inépuisable en émotions, victorieusement attaqué par Goya, puis négligé par les modernes, trop convaincus de ses redoutables difficultés. Les derniers imitateurs de Fortuny ont disparu sous le coup de la puissante réaction vers la peinture d'histoire qu'on observe parmi les jeunes. Le portrait est assez mal tenu au palais du Retiro; mais, par contre, paysagistes et marinistes tiennent haut et ferme leur drapeau dans ce pays abrupt et ensoleillé.

Cette exposition se distingue entre toutes par le nombre excessif des grands tableaux qui s'y trouvent. Trois toiles de mérites très divers se sont acquis dès les premiers moments les suffrages de l'opinion. Elles sont marquées toutes les trois par des qualités exceptionnelles.

Parmi ces toiles, c'est le *Spoliarium* de M. Luna qui est l'œuvre à sensation, celle qu'on est enfin convenu de reconnaître comme la plus importante non seulement de l'exposition actuelle, mais encore de toutes les précédentes. Elle vient d'ailleurs d'obtenir la première médaille : le jury, n'ayant pu se soustraire à ses propres préjugés, a ratifié l'arrêt du public qui avait décerné d'emblée à M. Luna la médaille d'honneur. M. Dezobry, dans son livre *Rome au siècle d'Auguste,* a décrit le *Spoliarium* avec une énergie d'expression qui a profondément saisi l'imagination orientale de M. Luna, jeune artiste déjà remarqué à l'Exposition de 1881, où il avait obtenu une deuxième médaille.

Le *Spoliarium* était un lieu situé dans le voisinage de l'amphithéâtre, où l'on dépouillait les cadavres des gladiateurs et où l'on achevait les combattants qui avaient été blessés mortellement. Cette scène d'inénarrable horreur a été rendue par M. Luna avec un immense succès d'émotion. Malgré le luxe d'épouvante de la mise en scène, dont la note dominante est le sang versé et les chairs blémies des gladiateurs égorgés, l'aspect de cette grande composition, qui ne mesure pas moins de quatre mètres de haut et huit de large, n'est point repoussant. La réalité y est tempérée par un large et profond sentiment d'humanité. Le tableau est tout en largeur : au fond et à gauche se précipite la foule avide du sanglant spectacle. On ne voit presque que des têtes, mais quel choix varié d'expressions d'effroi et de curiosité dans tous ces visages tournés vers l'antre ténébreux où l'on achève les malheureux gladiateurs ! Cette savante ordonnance de la composition fait commencer l'action en dehors du cadre, et le spectateur est forcé de s'imaginer des horreurs encore plus grandes que celles que l'artiste lui montre. Au premier plan est un cadavre férocement traîné sur les dalles ruisselantes de sang par un esclave qui repousse de son bras tendu et de son poing fermé la foule envahissante. Plus loin apparaissent d'autres esclaves demi-nus traînant d'autres cadavres, et la funèbre procession va se perdre dans un fond de ténèbres où, à la douteuse lueur de quelques torches, s'agitent des silhouettes de vivants cherchant dans le monceau des morts l'ami, le fils, le parent. Tout cela est peint avec une extraordinaire habileté et un souci très heureux de la richesse des colorations.

Après le *Spoliarium* viennent au même rang deux autres grands tableaux de grandes dimensions. Celui des *Amants de Teruel*, de M. Munoz Degrain, retrace un épisode bien connu de l'histoire du XIIIe siècle. C'est, à peu de chose près, la scène finale de *Roméo et Juliette*. On a reproché à ce sujet funèbre de manquer un peu de caractère ; les personnages sont trop parés pour la circonstance et le sens de la composition reste vague. L'auteur appartient à l'école classique. Le dessin est très étudié et d'une bonne tenue de style, le coloris sévère. C'est, en somme, une œuvre très-distinguée. On y a surtout remarqué un étonnant effet d'éclairage et de perspective résultant du jeu des lumières entre la demi-clarté qui filtre par la fenêtre du fond et la lampe qui pend au centre de la composition.

La Conversion du duc de Gandia est la troisième toile dont nous avons parlé. Son auteur, le jeune M. Moreno Carbonero, n'a pas suivi l'interprétation de M. Jean-Paul Laurens. Il a cherché, au contraire, à éviter toute ressemblance de composition. L'œuvre de M. Moreno est bien personnelle et tous ses personnages sont empreints d'une juste couleur historique. M. Moreno a fait preuve de beaucoup de talent dans la construction dramatique de cette vaste machine. On pourra être surpris de trouver encore un cadavre dans cette toile remarquable. Les sujets à torture, à exécution et à cadavre sont en effet la caractéristique de l'exposition. Ici, c'est M. Ramirez qui nous

montre une exécution capitale sous Don Juan II; là, c'est M. Agrasot qui nous fait assister à la bataille de Monte-Muro (24 juin 1774), où le général en chef de l'armée libérale fut tué roide au moment de remonter à cheval; plus loin, c'est M. Borras qui représente le ministre de Philippe II, Antonio Perez, près d'expirer dans le supplice de la torture, recevant la visite de ses proches; puis c'est un très jeune débutant, M. Sorella, qui a peint la défense du Parc de Madrid par le peuple contre les troupes de Murat; ailleurs encore, c'est M. Benlliure qui remporte un succès d'émotion avec une scène émouvante intitulée *Pour la Patrie!* etc., etc. Partout la mort, partout des scènes funèbres. Le succès, dans cet ordre d'idées, est, du reste, aux jeunes et aux nouveaux venus. Qu'il nous suffise de citer les noms de MM. Recio, Oliva, Cebrian, Parladé, Hernandez, Rinson, Casado.

Nous l'avons dit, les tableaux de genre, les tableaux à sujets modernes sont presque de nulle valeur. L'Espagne est dans une voie diamétralement contraire à la vôtre; elle présente le spectacle singulier d'un mouvement vers le passé. La tradition y est toute-puissante. Nos meilleurs peintres de genre exposent à Paris; vous les connaissez.

Mais, par compensation, les paysagistes de terre et de mer sont en grand progrès depuis trois ans. Les effets de la lumière crue du Midi sur nos villes à demi arabes ont été souvent rendus avec bonheur. Parmi les meilleures marines, nous citerons l'*Entrée du port de Valence* un jour de bourrasque, grande toile de M. Juste. Nous n'aurons aussi que des éloges pour les sincères études de MM. Canovas et Beruete, qui ont élevé la peinture de paysage à une hauteur jusque-là inconnue en Espagne.


F.-B. NAVARRO.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Typ. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [3370]



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE ROUEN

I.



Il est douloureux de quitter Paris et de laisser traîner sur sa table des lambeaux de phrases commencées; mais, dès qu'une exposition d'œuvres anciennes s'organise en province, l'homme avisé doit se déranger toujours pour l'aller voir. Si l'excursion peut se solder par un mécompte, le voyage prend ordinairement une autre tournure, et l'on se trouve en présence de curiosités inattendues. Cette surprise charmante sera donnée à ceux qui auront le facile courage d'aller fumer quelques cigares sur le quai de Rouen, au pied de la statue de Boïeldieu. L'auteur de la *Dame blanche* vous regarde, mais il ne vous retient pas longtemps. Après avoir fredonné avec lui le couplet obligatoire, vous entrez au rez-de-chaussée du palais des Consuls par une fenêtre dont les organisateurs de l'exposition ont fait une porte, et vous vous trouvez dans une vaste salle qu'emplissent le rayonnement amorti des choses anciennes et la bonne odeur du bibelot sacré.

Cette exposition, dont la mise en œuvre a exigé un long effort, a l'intérêt sérieux d'un musée véritable. Nous n'attendions pas moins de la ville de Rouen, où l'art fut toujours en honneur et qui possède tant de trésors. Déjà des fêtes analogues avaient été essayées. Mais l'exposition à laquelle on nous convie est beaucoup plus riche que celle de 1861, dont il a été rendu compte dans la *Gazette des Beaux-Arts*[1]. Aux curiosités fournies par les amateurs de Rouen et des régions voisines s'ajoutent des raretés venues d'illustres cabinets parisiens. Chaque objet parle distinctement au milieu d'une lumière tranquille; l'ensemble est des plus instructifs. Quant au livret providentiel qu'on aimerait à acquérir à la porte, il n'existe pas encore; M. Gaston Le Breton, secrétaire général de la commission, s'est chargé de la rédaction du catalogue : le document sera précieux; mais nous ne pouvons l'attendre, et nous marchons seul. Toutefois, le terrain n'est pas inexploré : M. Alfred Darcel a publié dans le *Journal de Rouen* une série d'articles où toutes les richesses du palais des Consuls sont étudiées avec une infatigable érudition. Nous utiliserons la science de notre ami; mais, comme nous sommes pris par d'autres devoirs, comme nous n'appartenons malheureusement pas à la catégorie privilégiée des hommes qui savent tout, nous ne pourrons entrer dans l'infini détail. C'est ici surtout qu'il faut choisir : les pièces capitales doivent seules nous arrêter.

Dans une promenade comme celle que nous avons à faire, il semble rationnel de commencer par la sculpture, génératrice de tous les arts de la forme représentée dans son relief. Elle nous met d'ailleurs en présence d'œuvres antiques, et nous montre d'abord un choix précieux de figurines de Tanagra et de l'Asie Mineure. Ces terres cuites, complétées par une série de petites têtes caricaturales et par quelques masques, appartiennent en grande partie à M. Bellon, qui les avait exposées au Trocadero en 1878. M. Le Breton possède aussi plusieurs de ces figurines : c'est dans sa vitrine que nous avons pris le superbe petit masque rieur, dont on trouvera ici la reproduction.

Les spécialistes ont parlé comme il convient de ces statuettes de terre cuite : les créations de cet art charmant, et spécialement celles qu'on a trouvées à Tanagra, ont, dès leur apparition, réhabilité la Béotie. Elles sont en effet tout à fait exquises, ces figures de femmes qui, merveilleusement drapées et l'éventail à la main, promènent leur élégance ou rêvent assises comme des mondaines qui auraient du style. Plusieurs de ces figurines, dont on rencontre de nombreux exemplaires,

1. 1re période, t. XI, p. 88.

sont des reproductions en quelque sorte industrielles de types qui, par la beauté des draperies, la vérité du mouvement, la grâce vivante des atti-



GROUPE DE JEUNES FEMMES.

(Terre cuite antique. — Collection de M. Bellon.)

tudes, appartiennent au plus grand art. Elles ne viennent pas toutes de Tanagra. On en a trouvé en Asie Mineure, dans les îles de l'Archipel, et à Chypre, le pays de Kinyras, le roi facétieux qui, ayant promis aux

Grecs empêchés devant Troie le concours de quelques vaisseaux, leur envoya spirituellement une flotte en terre cuite. Chypre eut longtemps le délire de la céramique, et, pendant un moment, le goût y fut si pur que M. Heuzey, parlant de certaines figures de la fabrique de Kittion, a pu dire, avec quelque exagération peut-être, que les terres cuites de Tanagra « n'offrent rien de comparable et qui se tienne aussi près du grand style de la sculpture grecque ».

D'autres centres de production sont également connus, et les terres cuites qui en proviennent ne sont pas à dédaigner. Ainsi, dans la vitrine de M. Bellon, il existe un ravissant petit groupe dont les origines ne doivent pas être cherchées du côté de la Béotie. On y voit deux jeunes femmes marchant appuyées l'une sur l'autre, dans une adorable attitude de familiarité et d'abandon. C'est une composition d'une grâce exquise. Beaucoup de ces terres cuites de Tanagra ou des îles asiatiques démontrent que, deux mille ans avant sa venue, Prud'hon était déjà deviné.

L'art romain est représenté par quelques bronzes, notamment par une statuette de jeune homme, trouvée à Annecy en 1867, et appartenant à M. Dutuit. C'est le *Bonus Eventus* qu'on a vu en 1878 au Trocadéro et en 1880 à l'exposition de l'Union centrale. La *Gazette* a déjà décrit et gravé cette excellente figurine [1] : Benjamin Fillon n'y voyait qu'un portrait. Il est certain que si le modèle est complètement nu, le visage a un caractère d'individualité assez marqué. Cette statue avait cependant des intentions symboliques, car on voit encore dans la main gauche du personnage le reste d'un attribut brisé, qui semble être l'extrémité d'une corne d'abondance. Quoi qu'il en soit, le bronze est élégant et d'un bon style. Le modelé, serré et précis, révèle une époque où la nature est encore étudiée de très près.

L'œuvre capitale, dans la section de sculpture, c'est la Vierge en ivoire de M. Bligny. Les savants s'accordent à la dater du commencement du XIVe siècle. Assise sur un trône, couronnée et très jeune, elle tient sur ses genoux le petit Jésus et elle joue avec lui : elle lui présente une pomme, et, pour la saisir, l'enfant se penche et agite joyeusement les deux mains. Des traces de peinture un peu effacées, mais visibles encore, se remarquent au corsage et au bord du manteau de la Vierge, ainsi que sur le coussin où s'appuie son pied. La ceinture noire portait des ornements fauves ou dorés. Le visage est allongé, avec des yeux très fendus : quoique cette jeune tête soit d'un type austère, on voit aux timides fossettes des joues, aux commissures des lèvres, un sourire sé-

1. 2e période, t. XVIII, p. 493.



LA VIERGE ET L'ENFANT.

(Ivoire du XIVe siècle. — Collection de M. Bligny.)

rieux et tendre. L'idéal n'a pas cessé d'être sévère, mais il est tempéré par une grâce adorable. L'exécution est superbe et fine, avec des caresses d'outil qui disent bien que l'école croit déjà au modelé, qu'elle cherche l'expression adoucie, qu'elle veut envelopper les formes dans les délicatesses d'une pensée. Le XVe siècle ne s'annonce point encore; je veux dire que la physionomie n'est pas individuelle, qu'elle reste fidèle au type consacré, que le sentiment n'est pas poursuivi à outrance, et que, maintenu par un goût suprême, il s'arrête à moitié chemin du sourire définitif. Ce monument est de premier ordre dans l'histoire de la sculpture française : il enseigne que, malgré la dureté des temps, le XIVe siècle avait l'âme tendre ; la douceur, partout menacée et proscrite, s'était réfugiée dans l'art.

Deux superbes bronzes empruntés à la collection de M. Basilewski nous diront ce que fut le XVe siècle italien : ils nous éclaireront du moins sur l'un des caractères de son idéal, qui a été étrangement compliqué. Le premier de ces bronzes représente un petit génie tenant une corne d'abondance : il est tout à fait dans le style de Donatello, et nous ne sommes pas surpris qu'il lui soit attribué. Le second, qu'on se rappelle avoir vu à l'Exposition de 1878, est l'*Enfant à l'escargot*, une œuvre où la grâce est très farouche, où le sentiment de la forme vivante s'accommode d'une certaine laideur exaltée. Ce bronze est de l'école de Padoue. Le modelé est très ressenti, saccadé même et violent; mais il y a , dans cette œuvre étrange et forte, un admirable sentiment de la vie exubérante.

La figure équestre de Jeanne Darc, prêtée par M. Odiot, appartient à un art bien inférieur; elle a déjà paru dans plus d'une exposition, mais c'est là une production française, et elle nous intéressera toujours. L'œuvre n'est pas tout à fait contemporaine de la Pucelle ; au point de vue iconographique, on n'y saurait voir un portrait, le portrait qui nous manque et que la France devrait payer bien cher si elle le rencontrait jamais. D'après les détails de l'armure, le bronze est de trente à quarante ans postérieur à la mort de Jeanne, et il est trop naïf pour être d'un artiste de premier ordre. Cette statuette nous prouve que, sous Louis XI, on pensait encore à la libératrice. A la fin du règne de Charles VII, il s'était produit, en faveur de Jeanne Darc, un renouveau de popularité, car c'est en 1458 que fut élevé, sur le pont d'Orléans, le monument si malheureusement perdu où elle était figurée à genoux avec le roi devant la Vierge debout et embrassant les pieds du Christ. Le bronze de M. Odiot pourrait être à peu près de la même époque ; mais, je l'ai dit, il est d'un maître qui avait plus de bonhomie que de force réelle, et qui, vivant

sans doute loin du milieu parisien ou tourangeau, était en retard sur le mouvement contemporain. L'œuvre n'en reste pas moins touchante et exceptionnelle [1].

M. Gaston Le Breton expose un groupe en bois sculpté, représentant une reine agenouillée et les mains jointes, en compagnie de deux suivantes. C'est un travail français du temps de Louis XII. Cette princesse couronnée et priant pendant qu'une de ses femmes tient la queue de sa robe, n'est-ce pas Anne de Bretagne? Elle a le front bombé que les anciennes miniatures prêtent à la reine de France [2]. Mais, sur la personnalité du modèle, nous n'avons pas de conviction inébranlable. Ces fronts doucement convexes sont ceux des statues de Michel Colombe ; ils font partie de l'idéal du moment.

L'exposition s'est récemment enrichie d'un beau bronze italien envoyé par M. le baron Adolphe de Rothschild. C'est la figure d'un triton ou d'un dieu marin qui, portant une conque, s'agite et se contourne dans une attitude florentine. On songe, en le voyant, à ces suivants de Neptune ou d'Amphitrite dont l'arabesque décore, en Italie, les fontaines de la décadence. La sérénité manque à ce bronze qui est, d'ailleurs, d'un modelé gras et puissant.

Avec le XVIIe siècle, nous assistons au triomphe de la silhouette à grand fracas. Deux groupes équestres de Coyzevox, le *Mercure* et la *Renommée,* du jardin des Tuileries, sont reproduits en bronze, et je dois dire que ces cavaleries empanachées ne perdent pas à être traduites en petit format. Le *Louis XIV* de M. Le François est bien connu. On l'a vu au Trocadéro en 1878 [3]. L'œuvre est précieuse, car il s'agit d'une répétition réduite de la statue de Girardon : elle est en fer fondu damasquiné d'or. Elle provient du cabinet de Maximilien Titon; Germain Brice a vu chez lui ce roi « doré avec dépense », et M. Edmond Bonnaffé n'a pas manqué d'en dire un mot dans son savant *Dictionnaire des amateurs français.*

L'exposition de Rouen nous apprend qu'il existe deux exemplaires du groupe de Falconet, *Pygmalion à genoux devant la statue.* On se rappelle le marbre que Mme d'Yvon exposait récemment rue de Sèze : il est daté de 1761. Celui qui appartient à M. G. Le Breton ne porte point de date; mais, le style étant donné, il est excellent. Les types, empreints d'une

1. La statuette de Jeanne Darc est gravée dans la *Gazette,* 2e période, t. XVIII, p. 533.

2. Ce groupe, exposé en 1880 à l'Union centrale, est gravé dans les *Arts du bois,* p. 10.

3. Voir la gravure dans la *Gazette,* 2e période, t. XVIII, p. 827.

sagesse relative, sont d'un Pompadour absolu, et particulièrement de l'instant précis où la marquise commence à s'intéresser à Vien et aux timides réactionnaires qui vont mettre un peu de niaiserie dans l'idéal. Si je consultais Diderot, il ne m'autoriserait pas à tenir un pareil langage, car lorsque le *Pygmalion* de Falconet parut au Salon de 1763, le bouillant critique s'exalta beaucoup. On se souvient de son délire : « Si ce groupe, enfoui sous la terre pendant quelques milliers d'années, venait d'en être tiré avec le nom de Phidias en grec, brisé, mutilé dans les pieds, dans les bras, je le regarderais en admiration et en silence. » Phidias et Falconet, c'est le plus imprévu des accouplements. Mais il faut rendre justice à Diderot : lorsque l'amitié était en cause, il a toujours ignoré l'art de ne pas se compromettre.

Les statuaires font bon ménage avec leurs camarades les médailleurs, j'entends les anciens, ceux qui coulaient le métal au lieu de le frapper sèchement dans une matrice implacable. A Rouen, les médailles ne sont pas en très grand nombre, mais elles sont bien choisies. Sans appauvrir sa collection parisienne, où abondent tant de merveilles, M. Gustave Dreyfus a pu envoyer au palais des Consuls quelques types de l'admirable habileté des médailleurs italiens. M. Dutuit et d'autres encore n'ont pas été moins généreux. Les pièces qu'ils exposent sont toutes connues et plusieurs d'entre elles ont été gravées dans la *Gazette;* mais on a plaisir à revoir, parmi les productions d'artistes français, la médaille de Louis XII et d'Anne de Bretagne, celle qui leur fut offerte à Lyon en 1499. On peut également considérer comme des œuvres françaises les grands médaillons anonymes qui font revivre, avec un si fin sentiment du portrait, les ressemblances de Henri II, de Catherine de Médicis et de Charles IX. Enfin, on retrouve à l'exposition un superbe exemplaire du médaillon où Dupré a représenté Henri IV et Marie de Médicis. C'est du Porbus pour l'intimité de l'accent, mais du Porbus onctueux et assoupli. On les sait par cœur, ces médailles, et on les regarde toujours.

Il semble que, dans la pensée première des organisateurs de l'exposition, la peinture ne devait d'abord être qu'un accessoire, le meublant décor d'une muraille dont il fallait parer la nudité. Elle figure cependant avec honneur au palais des Consuls, et elle nous donne même l'émotion de l'inattendu. On a beau être un homme raisonnable, il est impossible de ne pas éprouver un frémissement lorsqu'on se trouve en présence d'un tableau français du XIVe siècle.

Ce tableau, la *Vierge et l'Enfant,* est une peinture sur fond d'or. (Cabinet de M. Gaston Le Breton.) Ainsi que l'a dit M. Darcel, l'œuvre a de loin un caractère un peu hybride, avec un reste d'influence byzantine

que souligne, dans le fond, le nom du Christ inscrit en caractères grecs. Mais, lorsqu'on étudie la peinture de plus près et plus longtemps, on



L'ENFANT A L'ESCARGOT.

(Bronze de la collection de M. Basilewski.)

s'aperçoit que ce que nous appelons le byzantinisme, faute d'un nom meilleur, n'est qu'un lointain souvenir du passé modifié et adouci par une main moderne, la main d'un maître qui travaillait peut-être sous Charles V.

La Vierge tient l'Enfant dans ses bras. Sa robe de dessous et ses manches sont rouges; ce vêtement est recouvert d'un manteau d'un bleu noirâtre; les carnations sont délicates et claires. Ce qui donne à l'ensemble un caractère un peu archaïque, ce sont les broderies de la robe, l'inscription grecque, les dorures du fond; mais, pour le sentiment des formes et la douce expression du visage, on se persuade aisément que la peinture est du XIVe siècle près de finir, et de plus qu'elle est française. Elle n'est pas italienne, cela est certain, et c'est à peine si l'on y trouve quelque chose de l'art flamand ou du moins bourguignon. Au bas du panneau, des armoiries, un semis de coqs noirs sur un écu d'or. Ce sont là, me dit-on, les armes de la famille Roxel de Medawy. L'enfant est vivace, avec un soupçon d'individualité dans le visage, et les doigts de ses petits pieds s'agitent à la flamande; mais tout le reste, la Vierge surtout, s'accorde bien avec le peu que nous savons de l'art français aux environs de 1370. La douce clarté des chairs est ici un caractère significatif, et il y a, dans la tête de la madone, une saveur d'élégance, une tendresse infinie. On n'oubliera jamais cette œuvre exquise.

A côté de ce tableau, qui est le plus troublant des mystères et que nous placerions hardiment au Louvre, où nos origines sont si incomplètement racontées, tout est lisible, élémentaire et facile. Il suffit d'avoir regardé de la peinture pendant quarante ans pour comprendre les tableaux réunis dans la première salle du musée rétrospectif. Voici un Philippe de Champaigne (à M. Pouyer-Quertier), un portrait du cardinal de Richelieu, dont les mains sont prodigieusement belles. Et voici, faisant face au cardinal, un Philippe IV aux moustaches impertinentes, qui ressemble terriblement à un Rubens non pas faible, mais timide. Rubens effrayé, c'est là un spectacle qu'on ne voit pas tous les jours. Examinons de près cette chose surprenante.

Ce portrait, qui appartient à M. Gaston Le Breton, est un souvenir du voyage de 1628, alors que Rubens, installé au palais de Madrid, recevait *quasi ogni giorno* la visite du jeune Philippe IV. L'âge du roi, le caractère de la peinture, les circonstances historiques, aujourd'hui bien connues, fixent le moment. Mais l'œuvre a besoin d'être expliquée, car elle semble tout d'abord singulière. Lors de son séjour en Espagne, Rubens est depuis longtemps en pleine maîtrise, et, chez lui, l'hésitation est peu vraisemblable. On est cependant bien forcé d'admettre, alors surtout qu'il est en présence de la nature vivante, un Rubens sage, appliqué, curieux d'exprimer les délicatesses de l'épiderme et les douceurs des colorations locales dans l'ensemble des clartés. Le Philippe IV de Rouen est très cherché dans le sens de la distinction; il est pâle avec des roses

légers, avec de fins bleuissements autour des yeux. Je rapproche ce portrait de l'Élisabeth de Bourbon qui est, comme on l'a remarqué, une peinture caressée et où l'accent se modère. Entre l'effigie du roi et celle de la reine, il y a des ressemblances d'exécution et de couleur : les rideaux rouges qu'on voit dans les deux tableaux sont pris avec le même pinceau sur la même palette. Ici, l'extrême soin ferait croire à un manque de résolution. Pour du Rubens de 1628, cette pusillanimité est déconcertante. Mais il est dit que, sur ces questions d'art, ce que nous appelons notre savoir ne sera jamais qu'un à peu près très insuffisant, une grossière maquette qui réclamera toujours quelque retouche dans les détails.

Les spécialistes que l'énigme des Lenain empêche de dormir connaissent-ils le tableau de M. Hédou ? L'œuvre n'est pas banale. On y voit un paysan finaud qui, dans un intérieur rustique, fait des tours de cartes, à la grande surprise des assistants. Les physionomies, évidemment étudiées sur la nature, ont beaucoup de caractère. L'exécution est franche et délibérée. Cette excellente peinture me laisse néanmoins des incertitudes, et je demande l'autorisation d'être prudent. Quand on est jeune, on connaît les Lenain, ou du moins on croit les connaître ; on fait la part d'Antoine, celle de Louis, celle de Mathieu ; mais ceux qui jouissent du bénéfice (?) de l'âge hésitent à se montrer aussi savants. Ces mystérieux Lenain m'inquiètent, depuis que Champfleury a publié sa première brochure ; toutefois je ne les tiens pas, je ne les ai pas dans la main. Je dirai seulement — et ceci n'est point fait pour simplifier la question — que les livres se trompent lorsqu'ils nous parlent de l'isolement des Lenain au XVIIe siècle et du caractère exceptionnel de leur idéal naturaliste et paysannesque. Ils ont, plus qu'on ne croit, été connus, aimés et suivis en plein règne de Louis XIV. Il y a les Lenain d'à côté. Ce que nous avons à débrouiller, ce n'est pas une famille, mais une école[1].

Avec le XVIIIe siècle, qui paraît fort goûté à Rouen, les angoisses de l'ignorance s'amoindrissent. Rigaud est clair, Largillière est limpide. Les deux maîtres sont ici fort bien représentés, le premier par un portrait du chevalier de Fresnel (à M. Pouyer-Quertier), le second par une gracieuse image de Mme Langlois de Motteville, qui appartient au même amateur. Cette dame, qu'il n'eût pas été désagréable de rencontrer au coin d'un bois, était, dit-on, la fille du président Lambert de Thorigny. Largillière,

1. Le précieux tableau de M. Hédou a figuré sous le n° 17 à l'exposition de Laon, en 1883. Il y avait là des Lenain tellement différents les uns des autres que cette exposition, au lieu de nous acheminer vers la solution du problème, a jeté le trouble dans les âmes.

comme on l'apprend par le catalogue du Salon de 1699, a été le peintre de la maison.

On peut voir assez vite deux chasses de Desportes (1708) et une esquisse d'Oudry (1737); mais il faut s'arrêter un instant devant François de Troy, qui, chez M. Maillet du Boullay, n'est pas un coloriste médiocre. Grimou mérite aussi un regard, car l'artiste était en verve le jour où il peignit, en 1723, le buste de jeune fille qu'expose M. Pouyer-Quertier. On y trouve, avec une grande facilité de pinceau, ces ombres rousses qui étaient un reste de l'ancien régime. Le maître qui, d'après Villot, passa sa vie « dans une perpétuelle ivresse » devait avoir le vin tendre. Il caresse les surfaces et les amollit. C'est un Raoux liquéfié, un Santerre fondant.

Georges Platzer, l'auteur de deux tableaux où les scènes de la vie d'Alexandre sont racontées en style d'opéra-comique, est un peintre qui a du succès à l'hôtel Drouot. Il se vend cher, contrairement à toute justice, car ses types sont d'une fadeur suprême et les tons brillantés dont il abuse sont une fatigue pour le regard. Il a des bleus bêtes à faire fuir les honnêtes gens. C'est la première fois et la dernière que je consens à écrire le nom de Platzer, le plus agaçant des Tyroliens.

Cette peinture papillotante, où la note locale s'exaspère au grand détriment de l'effet d'ensemble, c'est absolument le contraire de ce que la France aimait alors. Les peintres de la seconde moitié du XVIII[e] siècle cherchaient l'unité, et ils ne craignaient pas de mettre sur leur palette la finesse de certains gris. C'est le cas d'Hubert Robert, qui, à l'exposition de Rouen, apparaît comme un harmoniste délicat dans deux petits tableaux appartenant, l'un à M. Bouctot, l'autre à M. Hédou. Pour caractériser le moment, il faut citer encore un portrait de vieille femme de Louis-Michel Vanloo (1768), à M. Eudel; un charmant intérieur de salon, attribué à Gabriel de Saint-Aubin, et des scènes populaires de Watteau de Lille. A ces tableaux s'ajoutent quelques dessins, un beau frontispice de Juste-Aurèle Meissonnier, du temps où l'artiste travaillait avec Boucher; un vivant pastel de M[me] Guyard, où la lumière joue librement sur un corsage très peu fermé, et un autre pastel de Saint-Non (1778). Ce portrait, dont l'austérité est contestable, est de l'époque florianesque, où une femme élégante ne pouvait se faire peindre sans avoir à côté d'elle une cage et sur le doigt un oiseau. J'aime à croire que ce mobilier encombrant était quelquefois remisé au magasin des accessoires.

Il y avait pourtant des hommes sérieux au XVIII[e] siècle, des maîtres qui regardaient de près la vie de tous les jours et qui la peignaient sans mensonge. Nous retrouvons à Rouen une aquarelle que nous avons étu-

diée au Trocadéro en 1878, et qui, comme autrefois, nous paraît la plus



PYGMALION ET LA STATUE.

(Groupe en marbre de Falconet. — Collection de M. G. Le Breton.)

jolie du monde. C'est l'intérieur d'un cabinet de travail où Jean-Antoine de Peters a représenté, en 1775, Collé et son excellente femme Pétro-

nille-Nicole Bazire[1]. Les braves gens et le brave peintre! Il ne s'agit pas de simples portraits. C'est une scène intime dont Collé lui-même s'est plu à préciser le sens dans une note attachée au revers du cadre. Le poète vient de lire à sa femme un fragment de comédie, et l'ingénieuse Pétronille lui soumet, en les enveloppant d'un sourire, des observations « dont l'auteur paraît frappé. » Le commentaire n'est pas inutile; il y a cependant beaucoup d'expression dans les têtes et beaucoup de douceur. L'exécution, fine et patiemment poussée, est celle d'un miniaturiste. Et comme Peters n'est pas illustre, je rappellerai, pour ceux qui font état des oubliés et des dédaignés, qu'il prenait le titre de peintre du roi de Danemark. Reçu maître à Paris en 1756, il exposa, en 1762, à l'Académie de Saint-Luc; mais il avait des velléités insurrectionnelles, et c'est lui qui, en 1776, organisa, avec Marcenay, l'exposition du Colisée. Il était connu comme amateur de tableaux. Nous avons encore de ses nouvelles en 1780, car c'est alors qu'il peignit pour Saint-Nicolas-du-Chardonnet son *Baptême de Jésus-Christ.* Ses sanguines, précieusement finies, ne sont pas introuvables; mais il nous semble que son chef-d'œuvre, c'est l'aquarelle de Rouen, l'aimable scène de ménage où Mme Collé propose gentiment à son mari un changement dans l'intrigue ou une correction de style. Il y a là — et la chose est rare pour l'époque — un charme intime et pénétrant.

Ce ne sont pas seulement la sculpture et la peinture qui ont fourni à l'exposition rouennaise des morceaux véritablement précieux. Les autres arts, ceux qu'on appelle aujourd'hui les arts décoratifs, bien que le mot eût étrangement surpris nos pères, ont été invités à la fête et ils y font merveille. Le premier des arts du métal, l'orfèvrerie, s'y montre particulièrement instructif.

Nous revoyons d'abord le beau calice de M. Stein, que les érudits datent du XIIe siècle et auquel ils attribuent une origine espagnole. Leur conviction sur ce point est tirée à la fois du caractère de l'œuvre et de l'inscription qui la décore : PELAGIVS ABBAS ME FECIT AD HONOREM STI IACOBI APTI. Le nom de l'abbé, celui de saint Jacques, évoquent en effet, comme Davillier l'a écrit, des souvenirs familiers à l'Espagne. Nous n'avons pas à décrire ce calice qui, ayant été exposé au Trocadéro en 1878, est aujourd'hui comme un des classiques de la curiosité[2]. La forme

1. *Gazette,* 2e période, t. XVIII, p. 880. Cette aquarelle appartient aujourd'hui à M. Bance.

2. Voir, pour le commentaire et pour la gravure, les *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne,* par le baron Davillier, et la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XVIII, p. 543.



A. de Peters pinx — Héliog. Dujardin

CHARLES COLLÉ ET SA FEMME.

(Collection de M. Bance.)

 — Imp. L. Eudes



en est très belle et très simple, la seule partie ornée étant le nœud formé de robustes entrelacs au milieu desquels figurent les symboles des évangélistes. L'auteur inconnu de cette œuvre typique a cherché un effet de contraste et il l'a merveilleusement trouvé. La patène est décorée au centre d'une représentation de l'agneau portant le nimbe et la croix. Cette orfèvrerie des temps austères et robustes pourrait être donnée comme modèle à tous ceux qu'égare le culte des fioritures.

Pour le xv[e] siècle, autrement ami des formes compliquées et des silhouettes élégantes, nous avons la grande monstrance de M. Spitzer, véritable clocher soutenu par quatre contreforts et porté par une haute tige terminée par un pied aux découpures architecturales. La vitrine du même amateur nous fait revoir une autre monstrance, très belle aussi, mais très exubérante dans les détails. Ce luxe, que les artistes du régime précédent auraient trouvé excessif, annonce que la Renaissance n'est pas loin.

Une rareté de haute valeur représente à Rouen l'orfèvrerie du xvi[e] siècle. C'est une croix d'argent repoussé. Le crucifix qu'elle supporte a déjà les formes longues et un peu maniérées qui trahissent la fin de l'italianisme. Cette pièce, qui appartient à M. Maillet du Boullay, est espagnole cependant. Son origine n'est pas douteuse, car elle porte le poinçon de l'orfèvre Alfaro. Ce nom est bien connu. Francisco Alfaro vivait à Séville, et Cean Bermudez a parlé des grands travaux qn'il exécuta en 1586 et 1596. Il est, comme on le voit, de l'extrême fin du xvi[e] siècle, du moment où l'art commence à se troubler. Le style de la belle croix de M. Maillet du Boullay est bien d'accord avec cette chronologie.

Le xviii[e] siècle nous ramène en France. Comment se fait-il qu'après nos misères et les grandes fontes opérées à la Monnaie il reste encore quelques pièces de vieille argenterie? Rien n'est plus rare que les œuvres authentiques : quand on les rencontre, il faut les étudier, il faut les utiliser au point de vue de l'histoire. Les flambeaux de M. Bligny sont du Louis XV finissant, luxueux, riche, mais sage. Ils portent le B couronné qui correspond, je crois, à 1765. L'auteur de ces flambeaux est en même temps un orfèvre et un architecte, car la forme générale, ses divisions successives, l'équilibre de la silhouette impliquent un parti pris de construction rationnelle. Comme argenterie française, du moment où M[me] de Pompadour cède le trône à M[me] du Barry, rien ne se peut voir qui soit à la fois plus sévère et plus charmant.

Les flambeaux de M[me] de Neuville, qui datent à peu près de la même époque, sont aussi d'une rare élégance. M. Le Breton a conservé, dans son ancien étui, un légumier en vermeil de l'école de Thomas Germain :

la ciselure en est admirablement décidée et vaillante. Enfin, l'amateur dont le nom revient sans cesse à la pensée quand on s'occupe d'orfèvrerie, M. Paul Eudel, a envoyé à Rouen une très belle soupière d'argent qu'on avait pu voir à sa vente. Le catalogue qu'il a rédigé avec tant de soin nous apprend que cette soupière, d'un excellent style Louis XVI, a été faite en 1784 par Jean-Baptiste Chéret : ce renseignement nous comble de joie, car Chéret est un de nos vieux amis. Lorsque nous écrivions pour la *Gazette* nos *Recherches sur l'orfèvrerie*, nous ne connaissions ce galant homme que par quelques textes contemporains. Nous avions lu dans les *Tablettes de Renommée* que, dès 1772, Chéret avait déjà été mis en lumière « par différents modèles de goût de son invention », et nous pouvions mentionner en outre, d'après le *Journal de Paris* de 1785, les pièces, alors très admirées, qu'il venait de faire pour l'Italie. Mais les monuments sont encore plus instructifs que les papiers. Nous sommes heureux d'apprendre par une réalité tangible que Jean-Baptiste Chéret n'était pas indigne de sa renommée. Sur le couvercle de la soupière, un artichaut, du céleri, des feuillages. Cette passion pour les légumes venait de loin, elle existait déjà au temps de Meissonnier ; mais la panse annonce dans sa richesse un parti pris de rectitude qui est bien la caractéristique du style Louis XVI : tous les ornements où le ciseleur a pu montrer son caprice sont d'une exécution spirituelle et assouplie.

Pour les menus joyaux, l'intérêt du visiteur se concentre sur les vitrines où scintillent les bijoux normands. Ce sont là des produits d'un art local dont personne encore n'a écrit l'histoire. Ces bijoux, de fabrication économique, mais d'un beau luxe décoratif, affectent des formes ou des destinations diverses. Ce sont des croix, des Saint-Esprit, des boucles d'oreilles, des plaques, des colliers qu'on appelait des esclavages. Dans ces engins de séduction et de parure, les bijoutiers ménagent l'or ou l'argent; ils ne s'en servent que comme d'une armature destinée à supporter et à sertir des pierreries qui sont pour la plupart des cailloux ou des diamants factices. Ce dernier mot ne doit point surprendre : on sait que Strass avait été précédé par d'ingénieux chercheurs. Pour se procurer des pierres artificielles, les orfèvres de Rouen et de la province normande n'avaient qu'à écrire aux marchands du Temple et ils en recevaient des cargaisons.

Quant aux cailloux, qui constituent d'ordinaire la décoration essentielle de cette bijouterie luxueuse et bourgeoise, il n'était pas besoin d'aller les chercher aux bords du Rhin. La France, en plus d'une région, en possède des provisions suffisantes. Ces cailloux venaient-ils de Rouen ou du voisinage? M. Darcel a recueilli sur ce point un commencement



LA VIERGE ET L'ENFANT.

(Peinture française du XIVe siècle. — Collection de M. G. Le Breton.)

d'information. Il raconte que lors de l'exposition rétrospective organisée à Saint-Lô en 1866, il eut l'heureuse fortune de causer avec une vieille femme qui était la doyenne des orfèvres de la ville. Et que disait-elle, cette vénérable épave de l'ancien monde? Elle disait que, parmi les pierres employées par ses prédécesseurs, celles qui sont d'un blanc légèrement enfumé venaient d'Alençon[1], où le gisement inépuisé existerait encore, et elle prétendait qu'Alençon avait été jadis pour le bijou normand et percheron un centre de fabrication de quelque importance[2]. Ce témoignage est curieux. Au renseignement communiqué à M. Darcel j'ajouterai qu'il y avait en effet à Alençon une communauté d'orfèvres. Établie en 1718, elle fut confirmée en 1750. Au 1er juillet 1783, elle se composait de sept maîtres, non compris un ouvrier établi à Nogent-le-Rotrou et soumis à la même jurande. La vieille femme rencontrée à Saint-Lô a donc pu ne pas se tromper.

Et lorsque je vois, dans l'*Almanach des Monnoies* du temps de Louis XVI, qu'il y avait des corporations d'orfèvres à Caen, à Coutances, à Falaise, à Lisieux, à Fécamp, à Saint-Lô, à Dieppe, à Gisors, au Havre, et que d'autres villes moins importantes possédaient chacune un maître travaillant isolément, j'imagine — car il fallait bien que ces braves gens fissent quelque chose — qu'ils ont dû fabriquer de la bijouterie normande. Ceci ne veut pas dire que Rouen, où la communauté s'organisa au XIVe siècle, n'ait pas eu un grand rôle dans l'élaboration de ces joyaux. J'exprime cette pensée, peut-être folle, que le mouvement a dû être collectif et qu'on a pu travailler un peu partout.

C'est du reste à Rouen qu'on a trouvé les matrices dans lesquelles le métal destiné à constituer ces bijoux était estampé. On les faisait par morceaux qu'on réunissait ensuite. Il y avait là économie dans la main-d'œuvre, précision dans la découpure. On ne sait pas les noms des orfèvres qui travaillaient ces plaques ajourées ou ces sertissures de cailloux. Un bijou, prêté par Mme Le Breton, est frappé par derrière des deux lettres B. T. et ces initiales correspondent au nom de Topsang, dont la famille existerait encore à Rouen. Pour les formes, elles ont l'air de venir de loin. Quelques-unes sont équilibrées et symétriques, et il semble que les initiateurs de cet art spécial ont connu à l'origine les modèles de Lesgaré et les montures du temps de Louis XIII. Mais lorsqu'on étudie de plus près les joyaux normands, lorsqu'on se rappelle ce qu'on a entendu dire au

1. Ce fait n'était pas inconnu. Je lis dans un almanach de 1772 : « Il y a aux environs (d'Alençon) des carrières de pierre à bâtir où l'on trouve des diamants à qui l'on donne le nom de la ville. »

2. *Journal de Rouen*, 12 juillet 1884.

chœur des grand'mères, on reste convaincu qu'on est en présence de types anciens fidèlement reproduits par des modernes qui copient et n'inventent pas. Pour M. Darcel, pour la plupart des amateurs de Rouen,



MASQUE DE SATYRE EN FER, TRAVAIL FRANÇAIS DU XVIIIe SIÈCLE.

(Collection de M. Le Secq des Tournelles.)

ces bijoux, dont nous voudrions qu'on écrivît l'histoire, datent du XVIIIe siècle.

Il nous est difficile, à propos des autres séries où triomphe le métal ouvré, d'entrer dans un examen de détail qui serait sans fin. Il y a pour-

tant de beaux travaux de ferronnerie et de serrurerie. Les ouvriers du fer ont suivi les changements de l'idéal, mais à distance et avec un léger retard : de là un certain malaise pour le chronologiste passionné qui voudrait attribuer à leurs œuvres une date précise. Un exemple : M. Le Secq des Tournelles expose un masque de satyre travaillé au marteau dans un goût vraiment décoratif et avec la plus belle certitude d'outil. Pour le style, ce mascaron, d'une vitalité épanouie, fait songer à ceux qu'on voit grimacer ou sourire aux arcatures des maisons de la place Vendôme. Mais il est possible que ce masque soit de 1720 à 1725 : bien qu'elle soit de fer, l'œuvre peut se comparer aux beaux bronzes dont Cressent, ébéniste du Régent, décorait ses meubles luxueux.

Le petit modèle de balcon exposé par M. Eudel date du règne de Louis XV. C'est un grillage au ventre saillant et d'une charmante découpure. Ici le métal est anobli par la beauté spirituelle du travail. Il faut y voir sans doute un de ces chefs-d'œuvre que faisaient les serruriers pour obtenir le brevet de maîtrise. Gageons que l'auteur du petit balcon de M. Eudel est entré dans la communauté avec tous les honneurs de la guerre.

Des serrures et des clefs appartenant, les unes à M. Le Secq des Tournelles, les autres à M. Locquet Pinchon, complètent l'exposition des travaux du fer et de l'acier. Il y a là des clefs de la renaissance d'un goût superbe, mais qui, placées dans la poche d'un humble mortel, devaient peser d'un poids bien lourd. J'imagine que la garde de ces monuments d'une serrurerie architecturale était confiée à de robustes valets. Le XVIII[e] siècle, épris des choses légères, a mieux connu la clef portative et de tous les soirs. On revoit à Rouen celle qu'on avait remarquée à la vente de M. Joseph Fau (n° 257). Elle est en acier ciselé damasquiné d'or. La tête, découpée à jour, renferme les lettres J. G. réunies en monogramme et entourées de fleurs. Cette clef, du plus pur style Louis XVI, est un véritable bijou.

Il y a enfin, au palais des Consuls, d'intéressants travaux de dinanderie. Nos aïeux avaient la religion du foyer ; ils voulaient qu'il fût décoré somptueusement, et le plus humble ustensile devenait pour eux le prétexte d'une silhouette ou l'enveloppe d'un caprice. Parfois, ils ne reculaient pas devant la singularité. Des monstres de cuivre, des griffons, des oiseaux chimériques se chauffaient au pied des landiers et maintenaient bouillante l'eau dont la ménagère pouvait avoir besoin. On a fait des coquemars symboliques, des récipients qui éveillaient une pensée ou contaient des fables. La légende chère au moyen âge, le « Lai d'Aristote », a inspiré l'auteur d'un groupe exposé par M. Chabrières-Arlès,

et qu'on peut, non sans vraisemblance, dater du XIVe siècle. On y voit une femme assise sur le dos d'un philosophe barbu marchant à quatre pattes, démonstration irréfutable du dogme permanent d'après lequel le sourire d'une coquette fait de l'homme le plus malin une créature obéissante. Le personnage chevauché par la belle a un robinet au milieu de la poitrine ; et, en effet, ce philosophe amoureux peut servir à quelque chose : sous la main d'un dinandier sans respect, Aristote est devenu une bouilloire.

PAUL MANTZ.

(*La fin prochainement.*)



LES PORTRAITS DE LUCRÈCE BORGIA

A PROPOS D'UN PORTRAIT RÉCEMMENT DÉCOUVERT

(PREMIER ARTICLE.)



M. Armand Baschet, l'auteur de la *Diplomatie vénitienne,* ici même, dans un article sur le musée Correr de Venise, s'écriait : « Où est le vrai portrait de madonna Lucrezia? Où se trouve la réelle image de Cesare Borgia?[1] » Et l'historien classique de Lucrèce, Grégorovius, répondait à cette question, posant en principe qu'en dehors des deux médailles il n'existe pas de portrait authentique de la duchesse de Ferrare. MM. Crowe et Cavalcaselle, après avoir discuté les représentations supposées de Lucrèce et signalé les portraits disparus cités par les historiens, ont opiné dans le même sens; le marquis Giuseppe Campori, de Modène, qui a compulsé tous les mémoires, catalogues, livres d'entrée, correspondances et documents relatifs à la maison d'Este et aux artistes de la région, conclut aussi à la négative et veut s'en tenir aux médailles. Enfin le dernier espoir s'évanouit de trouver un portrait peint de Lucrèce, quand on voit que M. Bernardo Venturi, dans un travail récent très complet, sur la galerie de la maison d'Este[2], ne nous révèle rien à ce sujet.

C'est donc un axiome désormais que, ni les peintures ni les gravures qui prétendent nous offrir l'image de Lucrèce ne la représentent

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 1re période, page 368.
2. La *R. Galleria Estense*. Adolfo Venturi, 1883. Modena. Paolo Toschi.

véritablement. *La réaction qui s'est faite contre les Borgia, après la mort d'Alexandre VI, aurait fatalement entraîné la destruction des monuments qui les représentaient ; on les aura supprimés, mutilés, soustraits ou dénaturés :* telle est l'opinion de tous ceux qui ont traité la question.

Je vais résumer très rapidement, pour les lecteurs de la *Gazette*, un travail de pure iconographie qui a pour but de prouver qu'à défaut d'originaux dus à la main de quelque grand artiste du temps, il existe au moins *deux* représentations peintes de Lucrèce Borgia : l'une, connue déjà de Grégorovius (mais à laquelle il n'a pas ajouté foi parce qu'il ne pouvait en contrôler l'authenticité par aucun autre témoignage peint); l'autre, ignorée jusqu'aujourd'hui, et qui, rapprochée de la première, me semble résoudre définitivement la question et combler une grave lacune dans l'iconographie.

En pareille matière, tous les raisonnements sont vains; il faut parler aux yeux et produire la conviction par la seule évidence des rapprochements.

EXAMEN DES MONUMENTS CITÉS PAR GRÉGOROVIUS.

Grégorovius ne fait même pas les honneurs de la discussion aux toiles du Titien qu'on montre couramment à la galerie Doria-Pamphili comme des portraits de Lucrèce; il voit là une de ces fantaisies dont on est coutumier dans certaines collections, où les attributions sont rarement contrôlées, et il n'a pas même fait mention de la célèbre toile du musée de Dresde qui passe pour représenter Lucrèce et Alphonse d'Este, la considérant évidemment comme peu digne des honneurs de la discussion.

Il cite, pour les réfuter, deux majoliques appartenant, il y a quelques mois encore, à Rawdon-Brown, le savant éditeur des *Calendars,* aujourd'hui (par suite de sa mort et de la vente de son cabinet) aux mains de M. Riquetti, le marchand de curiosités de Venise.

Il ajouterait quelque prix à un portrait peint que possède l'honorable directeur du cabinet numismatique de Ferrare, Mgr Antonelli, « non pas tant, dit-il, à cause du nom de Lucrèce Borgia, écrit sur la toile en caractères déjà anciens, mais parce que quelques-uns des traits de cette image se rapprochent de ceux des médailles. « *De toute façon,* conclut-il, *ce n'est pas là un portrait authentique.* »

LES MÉDAILLES.

Examinons à notre tour le portrait de Ferrare, les majoliques et le Titien de Doria-Pamphili, pour savoir quel fonds on peut faire sur leur authenticité. Mais d'abord, quoiqu'elles soient désormais classiques et presque banales, montrons les deux médailles, ***base unique et fixe de toute la discussion.***

Ces deux médailles sont effectivement les deux seules représentations



MÉDAILLE DE LUCRÈCE BORGIA, ATTRIBUÉE A FILIPPINO LIPPI.

(1502-1505.)

dont on puisse affirmer l'authenticité ; tous les lecteurs auxquels s'adresse une pareille dissertation savent à quoi s'en tenir sur leur mérite. Julius Friedlander, le directeur du cabinet des médailles de Berlin, dont on a annoncé récemment la perte regrettable, a essayé d'en déterminer l'origine; toutes ses hypothèses n'ont pas été acceptées, mais sa parole autorisée a cependant fixé certains points. M. Armand, dans son nouveau catalogue raisonné, publication d'une incontestable utilité pour nos études, a résumé les conclusions de la science moderne. M. Friedlander pense que le modèle en cire de la médaille a été fait en 1502, et qu'on ne l'aurait exécutée en bronze qu'en 1505, alors que Lucrèce était devenue duchesse de Ferrare. Il veut aussi que la médaille « *à la Résille* » soit de la même main que la première; l'étude faite à la cire aurait servi de document. L'inscription au revers : F. PH. F. F, indiquerait qu'elle est l'œuvre de Filippino Lippi. M. Milanesi a proposé une autre solution et lit : FINO

PHINI (le nom d'un autre artiste), mais on persiste encore à ranger le médailleur parmi les anonymes et à voir là l'œuvre de deux mains très différentes l'une de l'autre. En effet, dans le relief excessif de la première et dans le parti pris de bas-relief de la seconde, il y a la marque évidente de deux tempéraments très distincts.

De ces deux médailles, l'une peut être regardée comme la médaille héroïque, malgré la réalité dont le visage est empreint et malgré l'extraordinaire relief du bronze; l'autre est bien un portrait, un peu pâle, effacé, mais cependant plus réel que le premier, parce qu'il nous donne une Lucrèce dans le costume du temps, avec des lignes fixes, des points de comparaison, la forme d'un vêtement, d'un bijou, des détails de mode précis, qui fixent une date et une région; bien des particularités enfin, auxquelles nous pouvons nous attacher lorsqu'il s'agit de comparer des monuments.

PORTRAIT PEINT CHEZ M[gr] ANTONELLI, A FERRARE.

De l'avis même du directeur du cabinet de numismatique de Ferrare, qui, par l'intermédiaire de l'honorable syndic de la ville, a bien voulu nous en communiquer la photographie; le portrait cité par Grégorovius serait une copie faite au XVI[e] siècle. On le conservait de temps immémorial dans la famille Bucci de Ferrare, et il est échu en don à M[gr] Antonelli en 1850.

Une inscription dans la partie supérieure : LVCHRECIA. BORGIA. MD. AP. R. indiquerait que le portrait a été exécuté à Rome en avril, l'année 1500. Lucrèce avait donc vingt ans (elle naît le 18 avril 1480); la duchesse n'est pas encore la femme d'Alphonse d'Este, elle ne l'épousera qu'une année plus tard.

Si on veut comparer ce portrait aux médailles, et surtout à celle à la résille, on retrouvera la même coiffure, la même tête ronde, la même mèche, qui pend, inerte, le long des joues; le même cercle retenant le même filet constellé de pierres; les mêmes divisions du corsage, laissant voir la chemisette des Flandres. Le nez est rond, comme toute la physionomie, le menton est fuyant; ce sont là les traits caractéristiques du masque et de la médaille.

Je crois que Grégorovius a été sévère pour cette représentation; mais, comme il s'est trouvé en face d'une copie et non pas d'un original savant, fort de dessin, comme les belles œuvres de 1500, tout en constatant la ressemblance avec les médailles, il a dit sans doute : TESTIS UNUS, TESTIS NULLUS : Et il a passé outre.

Cette représentation, je le reconnais, n'a guère plus de valeur, au point de vue de l'art, que celle qu'on attribue aux portraits de souverains que le pouvoir central envoie dans les municipes les plus humbles : mais il me semble qu'on doit y attacher une importance sérieuse au point de



PORTRAIT DE LUCRÈCE BORGIA.

(Peinture. — Cabinet de Mgr Antonelli de Ferrare.)

vue iconographique; car, jusqu'ici, elle est l'unique image peinte qui porte une inscription, et présente des points de contact indiscutables avec la médaille.

Ceci dit, le célèbre écrivain n'a même pas fait l'énumération des cinq à six œuvres peintes par des maîtres, qu'on nous montre un peu partout comme des portraits de la Lucrèce ; et cela, par cette raison capitale que, partout, les traits du modèle diffèrent absolument de ceux des mêmes médailles.

LES MAJOLIQUES DE RAWDON-BROWN.

Le célèbre archiviste du gouvernement anglais à Venise, l'*Inglese*, devenu populaire après trente cinq-ans de résidence sur la lagune où il se plaisait à conduire lui-même chaque jour son « Sandolino »; attachait



LUCRÈCE BORGIA.

(Majolique de la collection de Rawdon-Brown.)

un prix singulier à deux majoliques du XVI[e] siècle qui, selon lui, représentaient Lucrèce Borgia. Mêlant d'une main savante la vérité historique aux hypothèses ingénieuses que lui suggérait sa connaissance des documents, il voyait là deux spécimens des poteries exécutées à Ferrare même par Alphonse d'Este, le propre mari de Lucrèce, dans les fours qu'il avait fait construire à son usage dans la cour de son palais. Le duc Alphonse, cet homme rude, épais, sans faste, négligé dans ses vêtements, qui se plaisait à faire manœuvrer des soldats, à dessiner des bastions, à fondre des canons et à fabriquer des armes et de la poudre, continuant ainsi la tradition militaire des Borso et des Lionel ; le *Bombardier* que Titien a peint la main sur un canon, s'était en effet adonné

à la poterie de terre; il cuisait et peignait à l'émail. Mais il y a une objection bien grave à l'hypothèse de Rawdon Brown: les majoliques de Ferrare ont un caractère très accusé; elles sont presque toujours émaillées en blanc et bien différentes du type qui nous est présenté; de plus, celles-ci ne sont pas contemporaines de Lucrèce, et il faudrait en reculer la date jusqu'à Alphonse II, qui d'ailleurs a continué à protéger la céramique.

De ces deux monuments nous en avons écarté un, parce que l'attribution n'est vraiment pas sérieuse au point de vue iconographique; nous donnons le second qui, on en conviendra, présente quelque air de famille avec la médaille *à la Résille*, et même avec celle aux cheveux flottants. Mais on sera probablement dans le vrai en attribuant cette vague ressemblance à la mode du temps, au costume, à l'air de famille que les choses à peu près contemporaines et de même race ont toujours entre elles. Ces coupes *amatorie*, que Pesaro et Deruta ont mises en honneur, sont choses courantes alors; les « Lavinia Bella », « Laura Bella », et même « Luchretia Bella » sont de pures formules et n'ont rien de spécial. Il manque, en somme, à cette majolique, si vague qu'en soit l'image, un écusson, une inscription, une indication, ne fût-ce qu'une initiale, qui préciserait au moins l'intention chez l'artiste qui *aurait pensé* à Lucrèce Borgia en exécutant rapidement, sur le genou et au bout du pinceau (à un temps postérieur à la duchesse de Ferrare) un vague profil qui la rappelle un peu.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner, dans de telles circonstances, que Grégorovius ait conclu dans les termes suivants : « Quand l'opinion de M. Rawdon-Brown serait fondée, ce qui n'est pas, des portraits de cette nature ne pourraient, dans aucun cas, nous offrir une ressemblance appréciable. » Cette conclusion est sage et nous nous y rallierons.

LE TITIEN DE LA GALERIE DORIA-PAMPHILI.

La toile à laquelle l'historien donne la première place dans son énumération, sans cependant lui faire l'honneur de la discuter, représente une femme d'un type oriental, les cheveux relevés en turban, au milieu desquels elle a placé un bijou ovale d'où partent des rayons de perles. Elle est vêtue d'étoffes amples, d'un corsage à manches larges; elle pose la main sur un page noir, en chemisette blanche, qui tient à la main les gants de sa maîtresse et attend ses ordres.

Personne n'a reconnu là Lucrèce; ni Grégorovius, ni Crowe et Cavalca-

selle, ni l'honorable marquis Giuseppe Campori, si compétent pour tout ce qui touche la maison d'Este. Tout proteste, en effet, contre l'attribution : les traits, le costume, l'époque. Comment donc la tradition a-t-elle pu se faire autour de cette œuvre?

On a eu, de tout temps, la manie de chercher dans les galeries de l'Europe un portrait de Lucrèce Borgia (on voit que cette manie persiste encore). On savait que le Titien avait dû la peindre, ou du moins Ridolfi l'affirmait : « Il Tiziano l'aveva figurata con rarissimi abbigliamenti in capo di veli e di gemme, in veste di veluto nero con maniche trinciate da molti groppi, che con maestoso portamento teneva la mano manca appogiata alla spalla d'un paggetto Etiope, *che si vede in stampa di rame di Egidio Sadler, rarissima in tale prattica.* » (*Maraviglie del arte*, t. Ier, p. 209.)

Ce fut le point de départ de l'erreur; Egidio Sadler, le graveur allemand (1570-1620), avait exécuté sa planche à Venise (ainsi qu'il le dit dans la légende écrite sous sa gravure), d'après un tableau qui y était de son temps. De Venise la toile passa à Prague, chez l'archiduc Rodolphe; de Prague à Stockholm, de là à Rome avec Christine de Suède, de sa galerie dans celle de Livio Odescalchi, et de celle-ci chez le Régent, au Palais-Royal[1]. Si on recherche dans les cabinets d'estampes de l'Europe la gravure de Sadler, qui est loin d'être rare, on en trouvera deux états : l'un, que possède, entre autres, la Corsiniana de Rome, où on lit le nom de Lucrèce Borgia; l'autre, qui existe partout et entre autres à la Bibliothèque nationale, où on lit simplement : « D'après un tableau qui existe à Venise. » De sorte qu'il y eut repentir ou indécision. Mais cette indécision cesse quand on voit qu'en entrant chez le Régent la toile du Titien redevient tout simplement *l'Esclavone*. On peut voir dans la « Galerie du Palais-Royal », publiée par Couché, la gravure de ce même tableau exécutée par Malœuvre en 1786, avec cette légende qui dissipe la tradition formée par Sadler, puis par Ridolfi, et rend à l'œuvre du

1. On sent bien qu'au cours d'un travail dont on ne présente que les conclusions, on doit avoir feuilleté bien des livres, bien des catalogues, et examiné bien des dossiers : je ne fais qu'indiquer ici l'existence des diverses *répliques* ou copies. La première est à Doria-Pamphili, la deuxième à Modène, au Musée; copiée à Rome par Louis Carrache; la troisième, gravée par Sadler, qui (au dire de M. Robinson) serait l'original, doit être encore aujourd'hui chez M. Cook de Richmond. C'est le tableau de la reine Christine de Suède, donné en 1599, par César d'Este à l'empereur Rodolphe, vendu en 1790, par Philippe-Égalité, au banquier Walkner de Bruxelles, passé aux mains de De Laborde de Méreville, puis à Londres, où il est vendu *cinquante-deux mille francs* au comte de Suffolk; de chez ce dernier, il est passé chez Edward Gray, et enfin à Richmond, chez l'amateur bien connu : M. Cook.

Titien son vrai caractère, soupçonné déjà par M. Campori, dans son travail *Tiziano e gli Estensi.*

Je supprime tous les incidents; la discussion de l'authenticité de l'œuvre au point de vue du maître, la recherche de l'original entre les quatre répliques que nous connaissons, et enfin la discussion relative à la personnalité représentée. Le marquis Campori voit là un portrait de Roxelane et croit retrouver, dans l'œuvre, la toile citée par Vasari comme représentant l'épouse du Grand-Turc, ou plutôt « la Cameria di lei figliola con abiti e acconciatura bellissima ». MM. Crowe et Cavalcaselle n'acceptent point cette hypothèse, mais ne proposent point de solution; ils se refusent toutefois à la comparaison avec la médaille de Lucrèce, à cause de la différence de l'âge des deux personnages représentés. Pour nous, au point de vue iconographique, le document est absolument nul : mais, comme l'original vient de Modène et qu'il n'est passé à Prague qu'en 1599 (Voir la chronique Spaccini), il fallait le discuter ici.

MUSÉE DE DRESDE. — N° 250 DU CATALOGUE.

Je ne fais que donner les conclusions au sujet de deux toiles du musée de Dresde, n° 250 et n° 244 du catalogue, et je supprime toutes les particularités qui résultent de l'enquête.

La toile du musée de Dresde qui porte le n° 250 y figure sous le titre suivant : « La Vierge avec l'Enfant Jésus et saint Joseph; Alphonse Ier, duc de Ferrare, son épouse, et son fils Hercule, leur adressent des prières. » — *Acquis de Modène.*

Grégorovius ne cite même pas ce tableau; Crowe et Cavalcaselle y voient la main de Marco ou celle d'Orazio Vecellio; Morelli consent à y voir un Titien très endommagé. Au point de vue iconographique, Julius Hübner, le rédacteur du catalogue, met prudemment entre parenthèses, à côté des noms de Lucrèce, d'Hercule et d'Alphonse, trois points d'interrogation. Ce qu'il y a de net, c'est que le costume de la femme est vénitien, qu'il porte la date de 1560 à 1580, et que le type ne soutient pas la comparaison avec la médaille. J'ajouterai que c'est la provenance de Modène qui a contribué à faire croire, à Dresde, qu'il fallait voir le duc et la duchesse de Ferrare dans cet *ex voto* de la fin du XVIe siècle; mais le marquis G. Campori a prouvé que ce tableau ne faisait pas partie de la galerie du duc Alphonse, et qu'il n'est venu à Modène que beaucoup plus tard (Voir *Tiziano e gli Estensi.—G. Campori*). Le type du modèle est si loin de celui de Lucrèce qu'on comprend que Grégorovius n'ait pas voulu comprendre cette représentation parmi celles qu'il réfute.

DRESDE. — N° 244 DU CATALOGUE.

MM. Armand Baschet et Feuillet de Conches, dans leur très curieux livre intitulé : *les Femmes blondes selon les peintres de l'école de Venise*, ont constaté dans les termes suivants l'existence, à Venise, d'un portrait qui avait pour lui la tradition :

« D'après les données que nous avons recueillies sur la personne de Lucrèce Borgia, nous sommes persuadés que cette femme la représente. En effet, le tableau en question, qui a été peint pour la maison d'Este, dont il porte les armes, représente un astrologue assis, à droite, dans un beau paysage et y étudiant la sphère, un compas à la main; à gauche, une femme vêtue de blanc, légèrement penchée vers un enfant couché par terre, le montre à l'astrologue qui tire son horoscope : c'est Lucrèce avec son fils, qui fut depuis Hercule II de Ferrare et devint le mari de Renée de France, fille de Louis XII. Le tableau, après avoir longtemps décoré la galerie Manfrin, à Venise, a passé depuis deux ans en Angleterre. »

Nous prouverons qu'il faut reconnaître cette toile dans celle qui figure à Dresde sous le n° 244 (édition 1880 du catalogue), sous la légende : *Ruggiero, aïeul de la famille d'Este, est présenté encore enfant par la fée Logistille au magicien Atlante, afin qu'il lui dresse son horoscope. En bas, un aigle blanc, l'emblème de la maison d'Este.* (Collection Barker, 1874, 560 guinées.)

En effet, si nous ouvrons le catalogue de la vente Barker, qui eut lieu à Londres le 6 juin 1874, chez Christie et Meason, nous trouvons l'indication suivante :

« Lot 38. Giorgione. — A grand Landscape with Borso d'Este and Lucretia Borgia, bringing their child, afterwards Ercole d'Este, to have his horoscope cast by an ancient astrologer, who is dressed in an oriental costume and sits at a table with a bracs disk and compass in his hand; behind is a ruin with a broken figure of Venus in a niche. »

Et si nous feuilletons les livres de Christie et Meason, nous lisons au lot 38 :

« Purchased by M. Barker from the Manfrin gallery at Venice.

« Described by Mrs Crowe and Cavalcaselle. »

« L. 609. — M. L. Gruner. (C'est-à-dire « acheté par M. L. Gruner au prix de 609 livres sterling.) »

M. L. Gruner, ancien graveur en taille-douce et directeur du Cabinet royal des estampes de Dresde, domicilié à Londres où il était correspon-

dant de la galerie célèbre, pour laquelle il avait déjà, en 1853, acheté les quinze plus beaux tableaux de l'école espagnole provenant de la galerie du roi Louis-Philippe, a rarement négligé l'occasion d'enrichir la galerie de Dresde. Le jour où Barker fait sa vente, il est sur ses gardes et achète le Giorgione, que M. Barker avait acquis à Venise même, en 1862, lors de la dispersion de la fameuse galerie Manfrin. — Le tableau est donc identifié désormais.

Mais on s'étonnera de voir une œuvre qui représentait Lucrèce Borgia et son fils Hercule quand elle décorait la galerie Manfrin, représenter à Dresde la fée Logistille et Ruggerio; nous allons donner la raison de cette anomalie.

Depuis bien des années déjà, la galerie de Dresde possédait la première toile déjà décrite (250 du catalogue) qui représentait, pour les âmes candides, Lucrèce Borgia, son fils et le duc Alphonse en adoration devant la Vierge. Si on acceptait la légende du nouveau tableau Manfrin et Barker, il fallait renoncer à voir la duchesse de Ferrare dans la blonde figure vénitienne du n° 244, par la simple raison qu'il n'y avait guère moins de différence entre les deux, que celle du jour à la nuit; et l'honorable directeur d'alors, comprenant l'importance d'un tableau cité par un historien aussi autorisé que M. Armand Baschet, discuté aussi par MM. Crowe et Cavalcaselle, interpréta la composition comme une représentation d'un passage de l' « Orlando Furioso », sans penser que si la toile interprétait l'Arioste, le Giorgione ne pouvait plus l'avoir exécutée.

Toutes ces contradictions ne seraient point un obstacle, s'il y avait entre le profil de la femme qui tient l'enfant (toile 244) et celui des deux médailles le plus léger point de ressemblance; mais la forme du nez pointu, le style même dont le type est empreint, excluent toute assimilation possible.

Cette toile a beaucoup souffert, ce n'est plus qu'une ombre, mais une ombre glorieuse, et nous y verrions volontiers, avec M. Morelli, la main du Giorgione; MM. Crowe et Cavalcaselle parlent de Girolamo Penacchi (1497-1545); mais cet homme en armures, ces ruines, ce paysage, ce magicien bizarre, tout ce mystère enfin et ce charme dont la toile est empreinte, le monde singulier dans lequel tout cela se meut: c'est le cachet même du Giorgione; à moins que le *Cattena* n'ait passé par là. Et cela pourrait encore être, à la rigueur, si on considère que, rarement, ce dernier a peint un sujet de fantaisie, sans semer çà et là des ruines antiques et des fragments de sculptures, et qu'il a souvent emprunté au Giorgione ses horizons, ses fabriques, son personnage en armures et sa mystérieuse poésie.

LES PORTRAITS GRAVÉS.

Nous avons examiné les peintures; citons les gravures qui portent le nom de Lucrèce en légende. La nomenclature des portraits gravés



LUCRÈCE BORGIA, FRAGMENT D'UN TABLEAU DU GIORGIONE.

(Musée de Dresde.)

(avant 1700 bien entendu) n'est pas longue; ces documents sont à la portée de tout le monde, et pas un seul n'a été pris en considération. On voit qu'on a toujours éprouvé le besoin d'écrire sous une image anonyme empreinte de quelque caractère, le nom de Lucrèce, et de résoudre ainsi une énigme irritante.

Sauf avis qui viendrait compléter l'énumération, et que nous appelons, voici ce que donne l'enquête dans les divers cabinets d'estampes et collections privées de l'Europe. Je ne cite que les noms des graveurs, car on pourra recourir à leur œuvre. Il faudra s'efforcer, dans le travail

définitif, de reproduire toutes ces images pour les comparer à la médaille; mais, en dehors du Palma, dont Vosterman a gravé le beau modèle habituel, aux cheveux blonds épars, en écrivant en légende le nom de Lucrèce, et en dehors des Titiens déjà discutés ici, on verra que *pas un des peintres n'est contemporain* de Lucrèce. Au point de vue iconographique il n'y a donc là que des attributions de fantaisie.

EGIDIO SADLER. *La femme au Page* du Titien, d'après une toile qui existait à Venise. Gravée par Malœuvre dans la « Galerie du Palais-Royal » sous le titre « *l'Esclavone.* »

VAN BALEN. *Lucrèce Borgia,* d'après le Guerchin (1590-1666). Tableau de la galerie du bourgmestre Van Rheinst.

FIDANZA. Raccoltà di Teste (vol. 5, p. 32, Tavola XVI). La famosa Lucrezia Borgia che fiori in Roma nel principio del XVI° secolo, di mano del Tiziano. — In casa Pamphili-Doria.

L. VOSTERMAN. Lucrezia Borgia, d'après un tableau de Palma Vecchio.

FILIPPO KILIAN. D'après le Titien, n° 250 du Musée de Dresde (Collezione di Stampe Tratte dai Dipinti della galleria). 1er volume, 50 pièces avec une description de chaque tableau.

FESSART. Même tableau (250 de Dresde) dessiné par Internari.

PORTRAIT DÉCRIT ET DISPARU.

MM. Crowe et Cavalcaselle[1] ont signalé dans les termes suivants l'existence d'un portrait gravé d'après Dosso-Dossi dont on aurait perdu la trace.

« Havvi un ritratto inciso, come appare da un monogramma che vi si trova da un originale del' Dosso, di cui non abbiamo pero veruna tracia. Essò rappresenta una dama, dalla cintura pende un ventaglio a piume. Alla destra un Cupido di marmo, posato su un piedistallo, le offre un pomo; ed essa stende a sua volta la destra, per cogliere da un cespugliò, che lo sta da sinistra, un limone. Sul piedistallo, leggonsi queste parole : LUCREZIA BORGIA ÆTATIS SUÆ XL A.C.N IV MDXX. Al disopra des piedistallò trovase incisa una D e un osso incruciato, il monogramma del Dosso. »

Et les auteurs de « La Peinture dans le nord de l'Italie » ajoutent: « mais comme Lucrèce n'atteignit jamais l'âge de quarante ans, puisqu'elle mourut en 1519, on doit conclure de là que ce portrait n'est pas authentique ». La conclusion est à la fois juste et sévère; cette erreur d'une

1. Crowe et Cavalcaselle, p. 15, 1er vol. « Tiziano, la sua vita, suoi tempi ». Firenze, 1877.

année dans la date ne suffirait pas pour nous détourner de croire à l'authenticité de l'attribution, si nous pouvions comparer les traits à ceux de la médaille; mais la gravure elle-même, signalée par les honorables écrivains, nous échappe encore : nous ne la trouvons dans aucune des collections de l'Europe; et nous le regrettons d'autant plus que, pour nous, Dosso-Dossi est celui qu'on peut regarder avec beaucoup de vraisemblance, (beaucoup plus même que le Titien) — comme le portraitiste probable de Lucrèce.

Nous n'avons pas pris facilement notre parti de la perte de l'œuvre signalée par MM. Crowe et Cavalcaselle. L'enquête que nous avons ouverte à ce sujet nous a amené à la découverte, non pas de la toile perdue, mais d'une piste qu'on pourrait suivre pour en constater l'existence.

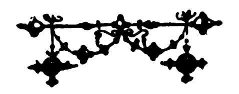
Au dire de M. Robinson, dont on connaît toute la compétence, et de notre honorable ami M. Henry Wallis de Londres, il y avait il y a quelques années en Angleterre un « genuine portrait » de Lucrèce Borgia par Dosso-Dossi, qui répond à la description de MM. Crowe et Cavalcaselle. Ce tableau venait d'Italie; un marchand connu, mort aujourd'hui, M. Pinti, l'avait acheté, et ce n'est qu'en 1880 que l'œuvre, *apportée à Paris, a été vendue à un amateur dont M. Pinti n'a pas consigné le nom sur ses livres.*

Puisse la publicité de la *Gazette* nous révéler l'existence de la toile vendue par Pinti et le nom de l'heureux amateur qui la possède!

Après avoir discuté tous les monuments connus, nous examinerons celui que le hasard nous a fait rencontrer, et le lecteur, en face des documents déjà reproduits, pourra se rendre compte de la valeur qu'on peut lui attribuer.

CHARLES YRIARTE.

(La suite prochainement.)



LA

MINIATURE EN FRANCE

DU XIII[e] AU XVI[e] SIÈCLE

(DEUXIÈME ARTICLE[1]).



AINSI le nom même de l'enluminure était d'origine parisienne, et cette seule dénomination, entrée dans l'usage universel, atteste chez les miniateurs français, comme l'a fait observer l'historien italien Denina, une véritable supériorité, soit pour le talent, soit pour le nombre : supériorité qui ne devait rien aux influences étrangères. Vers la même époque, le jurisconsulte Odofrède racontait, dans ses commentaires de droit, l'anecdote suivante : « Un père italien donne à son fils le choix d'aller étudier à Paris ou à Bologne avec cent livres par an. Le fils préfère Paris. Là, il fait embabouiner (*babuinare*) ses manuscrits de lettres d'or, et il se fait chausser de neuf tous les samedis : il est ruiné[2]. » Si, dans quelques cas, le luxe des livres historiés pouvait nuire à la fortune privée, en revanche, il ouvrait une source de richesse à la classe toute nouvelle des enlumineurs laïques, protégés par les princes et les riches amateurs et grassement rétribués par eux. On s'explique bien moins de quelle manière il pouvait être

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] période, t. XXX, p. 64.
2. Voy. *Hist. littér. de la France,* XXIV, 285.

funeste, comme l'a cru M. Renan[1], soit à la peinture en général, qui dut à la miniature sa renaissance et son développement, soit à la calligraphie, qui naturellement était plus soignée dans les manuscrits illustrés. Quoi qu'il en soit, à l'aurore du siècle de Raphaël, l'Italie exaltait encore les enlumineurs français : on écrivait de ce pays, à propos de la construction du palais de Capoue, que ce monument avait une élégance « que le beau parler de maistre Alain Chartier, la sublimité de Jehan de Meun et la main de Fouquet ne sauraient dire, escripre ne paindre[2]. »

L'école dont notre art national se rapproche le plus est l'école flamande. Il est même difficile de reconnaître à première vue leurs produits respectifs, surtout à l'époque où le génie des frères van Eyck projette son reflet sur toute la peinture contemporaine. Les Français se distinguent cependant des Flamands par moins de finesse dans le coloris, moins d'éclat dans les carnations, et aussi par moins de vulgarité dans la figure, moins d'exagération dans l'expression. Mais on a souvent confondu, dans la grande école du Nord, une quantité de maîtres et d'ouvrages appartenant réellement aux pays wallons ou français, et la Flandre elle-même était aussi française, sinon plus, que la Bretagne, la Guyenne et d'autres provinces excentriques. Il y aurait beaucoup à dire sur cette confusion, et l'on n'arriverait qu'avec peine à établir entre les deux contrées, entre les deux arts, une limite précise[3]. Au lieu de nous égarer à sa recherche, il vaut mieux entrer dans l'examen des monuments de la période gothique sortis authentiquement du pinceau de nos artistes.

La lettrine, nous l'avons dit, a perdu de son importance relative. Elle subsiste néanmoins, plus brillante, plus développée et plus variée que jamais. Les puristes se plaignent même quelquefois de ses envahissements : Richard de Bury défend bien de montrer les miniatures aux enfants qui pleurent, parce qu'une seule larme pourrait y faire une tache irréparable ; mais il abandonnerait volontiers à leurs ravages les lettres et les dessins de fantaisie ajoutés par certains ignorants sur les marges des manuscrits, qu'ils ne font que déparer[4]. Vains regrets ; plus on va, plus le caprice se donne carrière. Ce sont des majuscules de toute forme et de toute dimension, gothiques, onciales, capitales, de deux points, de trois points, de quatre points, etc. ; la nomenclature et la définition de leurs espèces rempliront plus tard tout un traité, dont l'ingénieux auteur pré-

1. *Hist. littéraire de la France*, 724.
2. *Arch. de l'art français*, 275.
3. Voir à ce sujet le P. Cahier, *Nouveaux Mélanges d'archéologie*, IV, 190 et suiv. ; de Laborde, *op. cit.* I, 8, 9.
4. *Philobiblion*, trad. Cocheris, p. 146, 147.

tendra baser la proportion des lettres sur celles du corps humain[1]. C'est surtout, c'est toujours la majuscule filigranée, mais accompagnée de raffinements inédits; puis la lettre à rinceaux, mais avec des ramifications de plus en plus audacieuses; enfin l'initiale-cadre, enfermant dans ses lignes un dessin d'ornement ou de figure, mais empruntant à l'imitation de la réalité un intérêt nouveau. L'ornement qui remplit les panses se rapproche souvent de celui des verrières ou du carrelage des églises. Des dessins quadrillés, rappelant encore les vitraux, servent de fond au motif principal. La flore naturelle se mêle aux fleurons et aux feuillages conventionnels dans une proportion croissante. Au déclin du XIV[e] siècle enfin, on voit s'introduire dans l'ornement de l'initiale des écussons, des armoiries complètes; c'est une sorte d'ex-libris artistique que les princes et les seigneurs font apposer sur les joyaux de leur bibliothèque. Quant à la couleur, tantôt le corps de l'initiale est en or sur fond sombre, tantôt il est rouge ou bleu sur champ doré (ce que les praticiens appellent *champié d'or* ou *à champaigne d'or*). La palette des enlumineurs est devenue si riche, qu'ils prodiguent ces tons éclatants, non plus seulement au commencement des chapitres et des alinéas, mais jusque dans le corps du texte. Il y a des volumes où le début de presque toutes les phrases est marqué par une petite lettre peinte ou au moins badigeonnée, et, de plus, les espaces vides qui terminent les lignes à la fin des paragraphes sont eux-mêmes chargés d'or, d'azur et de vermillon. La page ainsi remplie fait l'effet d'un champ de blé émaillé de bluets, de coquelicots et d'épis mûrs, ou mieux d'une robe pailletée; c'est un excès fatigant pour l'œil, et plutôt nuisible à l'ensemble de la décoration.

Les lettrines à histoires encadrent, qnand elles sont petites, des figures d'une finesse extraordinaire, et, quand elles sont grandes, de vrais tableaux de maîtres. Dès le XIII[e] siècle, un psautier de l'abbaye de Cuissy nous montre, enfermés dans douze initiales d'environ deux centimètres carrés, les travaux ou les plaisirs des douze mois de l'année, sujet absolument naturaliste, qui deviendra classique dans les calendriers placés en tête des livres d'heures, et qui prête aux études de mœurs les plus curieuses. Une autre lettre, moins grande encore, dans un manuscrit de Notre-Dame de Laon, contient le portrait d'un pape. On peut voir toute une collection de figurines aussi fines et de la même époque en tête des chapitres de la *Sainte Élisabeth* et du *Saint Louis* publiés et illustrés par la maison Mame. Dans le genre opposé, il faut admirer une grande figure d'évêque du siècle suivant, reproduite par M. Fleury. Cette figure

1. Tory, *L'art et science de la vraie proportion des lettres*. Paris, 1529, in-f°.

se présente sous un portique trilobé, la tête coiffée d'une mitre blanche d'une forme singulière, le corps vêtu d'une soutane blanche et d'un



SAINT LOUIS AGÉ.

(D'après les anciennes peintures de la Sainte-Chapelle, reproduites par Peiresc.)

manteau bleu, et se détachant sur un fond lie de vin semé de fleurettes et de points gouachés, tandis qu'un fond quadrillé entoure extérieurement les traits de l'A qui sert de cadre à la miniature. « La physionomie

de ce pontife offre une grandeur surnaturelle et plus qu'humaine. La maigreur austère des formes, l'attitude ascétique, la sombre mélancolie du visage creusé et dévoré par l'amour de Dieu et de l'étude, cette exagération de la longueur de la figure et des membres, cette profondeur et cette tension du regard, tout annonce l'exaltation du mysticisme, la victoire de l'esprit sur la chair... Tout le XIVe siècle est là, dans ces traits, dans cette pose, dans ces plis caractéristiques[1]. » Naturellement, des scènes très étendues se rencontrent également dans les larges initiales gothiques. On y voit aussi bien des chasses que des cérémonies religieuses : parfois le lièvre est peint en bleu et le lévrier en rose; mais le naturel de la pose rachète ces fantaisies.

A partir du XVe siècle, les manuscrits ne renferment presque plus que des miniatures détachées : lors même qu'un sujet historié inaugure un livre ou un chapitre, l'artiste, au lieu de l'emprisonner dans le corps de l'initiale, le place simplement au-dessus de la première ligne, sur toute la largeur de la page. La miniature, oublieuse de son origine, est devenue le tableau ; nous allons maintenant l'envisager sous cette forme indépendante, qui est celle des chefs-d'œuvre de la peinture gothique.

Prenons d'abord la classe si intéressante des portraits. La naissance du portrait caractérise, on l'a vu, le commencement de la période gothique. Cela ne veut pas dire, bien entendu, que l'on n'ait point essayé plus tôt de peindre des visages ressemblants. Les artistes byzantins possédaient depuis longtemps ce talent spécial. Même en Occident, il n'était pas tout à fait inconnu : Héloïse s'était fait donner le portrait d'Abélard; Guillaume, comte de Poitiers, leur contemporain, avait fait exécuter sur son écu celui d'une femme aimée. En Italie, en Espagne, en Angleterre, on peut trouver des exemples non moins anciens, ou même antérieurs. Mais un fait certain, c'est que la vulgarisation, la mode du portrait est venue de la peinture sur vélin et de la tendance à individualiser les visages qui caractérise la deuxième phase de cet art fécond. Les figures de Charles le Chauve et de Lothaire dans les évangéliaires carlovingiens, celles des compagnes de l'abbesse Herrade dans son célèbre manuscrit, ne peuvent guère passer que pour des types génériques. Il fallait, pour atteindre la ressemblance, que l'artiste fît poser devant lui son personnage. Or ce n'est qu'à partir du XIVe siècle qu'on le voit pousser jusque-là le souci de la vérité. Il suffit de jeter les yeux sur les œuvres de nos grands miniateurs pour se convaincre que la majorité de leurs figures est dessinée d'après le modèle. Ce sont des types vivants qu'ils ont reproduits; ils ne

1 Fleury, *Les manuscrits de la bibl. de Laon,* 2e partie, p. 50.

pouvaient restreindre 'aux accessoires, au mobilier, au costume leur ardent désir d'imiter la nature : ils devaient chercher, ils ont cherché en effet, à rendre ce qu'elle leur offrait de plus beau, de plus noble et de



CHARLES V (?)

Premier mot d'une charte de Charles V, datée de 1364 (Archives nationales).

plus séduisant, le visage de l'homme. Avec quel succès? Nous ne pouvons plus guère en juger; mais la finesse de touche de leurs portraits, le degré d'expression auquel ils sont arrivés nous garantissent que ce ne sont pas là des images de fantaisie, sorties de l'imagination ou du souvenir. Et cette perfection est d'autant plus étonnante, qu'il s'agit, en

général, de figures extrêmement réduites, occupant à peine la moitié ou le quart d'un feuillet de parchemin; d'où le nom de miniature appliqué dans les temps modernes aux infiniment petits du portrait.

Mais ce n'est pas d'un seul bond que ce genre naissant atteignit le sommet, tant s'en faut. La plus ancienne représentation figurée de saint Louis que nous ait transmis le vélin, celle du registre des ordonnances de l'hôtel royal, rédigé vers 1320 et conservé aux Archives nationales, est encore empreinte de raideur et de gaucherie; déjà cependant le costume est fidèle, la draperie bien traitée, et les traits du monarque ont dû être empruntés ou à des souvenirs de famille ou à quelque image authentique faite de son vivant, image à laquelle le miniateur aura ajouté le nimbe, pour rappeler la canonisation qui venait d'être prononcée. Nous avons donc là, sinon un portrait original, du moins une reproduction presque contemporaine et offrant certaines garanties d'exactitude. « Le roi est revêtu d'un manteau bleu, semé de fleurs de lis d'or et doublé de vair. Ses bas de chausses sont rouges, ses souliers noirs. Il a les cheveux blancs. Il tient un sceptre et une main de justice. La couronne et le nimbe sont d'or. Le fond sur lequel le personnage se détache est rouge brun quadrillé de noir, avec des traits déliés en rouge et blanc. L'encadrement est bleu avec des arabesques blanches et bordé d'or [1]. » L'expression et le caractère ascétique du visage sont remarquables. Ce qui fait croire à la fidélité de cette image-portrait, c'est que le même type, à part les différences dues au plus ou moins d'habileté des artistes, se reconnaît dans d'autres représentations presque aussi anciennes de la figure du saint roi, qui ainsi dériveraient d'un original commun. L'analogie est surtout frappante dans la miniature des chroniques de saint Denis, à la bibliothèque Sainte-Geneviève, reproduite dans l'ouvrage illustré de M. Wallon [2]. Saint Louis, dans les monuments contemporains ou les plus rapprochés de son règne, se présente sous deux aspects différents : les uns, comme les sceaux dont il se servait, comme la peinture sur vélin où Bonne de Luxembourg est agenouillée devant lui, dans un volume de la collection de M. le baron Pichon, comme le bas-relief du tympan de la Porte-Rouge, à Notre-Dame de Paris, nous le présentent jeune, imberbe, florissant; les autres, comme les miniatures dont nous venons de parler, comme celles du manuscrit du confesseur de la reine et du livre d'heures de Jeanne, reine de Navarre, fille de Louis X, comme les anciens tableaux de l'église basse de la Sainte-

1. *Inventaire du Musée des Archives nationales*, p. 181.
2. *Saint Louis*, p. 460.

Chapelle, dont un dessin colorié a été conservé par Peiresc et récemment reproduit par M. Longnon [1], le montrent plus âgé, maigri par les fatigues ou les macérations, la barbe courte, mais non rasée, et les cheveux blancs ou gris, taillés toujours dans la même forme. La barbe



ABRAHAM COMBATTANT.

Miniature du psautier de saint Louis (Biblioth. nat., ms. latin, 10525).

ne se portant pas habituellement à la date où furent exécutées ces peintures, on ne saurait attribuer ce détail à l'influence des modes contemporaines de l'artiste : il ne peut être emprunté qu'à la réalité ; autrement, il aurait choqué les personnes, encore assez nombreuses à cette époque, qui avaient connu saint Louis, et surtout la famille royale, qui avait conservé des souvenirs assez précis pour faire retracer par le pinceau,

1. *Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis.*

vers 1330, les principaux événements de sa vie. Il est probable, comme l'a conjecturé M. Longnon, que ce prince avait renoncé à se faire raser durant sa première croisade; la barbe était en honneur chez les populations au milieu desquelles il vivait en Orient; et puis, il avait bien d'autres soucis! Il aura conservé ensuite l'habitude contractée dans son expédition lointaine, et effectivement les scènes où il est représenté barbu concernent presque toutes des événements postérieurs à son retour de Syrie ou des exercices pieux auxquels il se livra avec assiduité à partir de ce moment. Quoi qu'il en soit, les deux types en question peuvent et doivent se rapprocher beaucoup de la vérité; leur dissemblance n'est pas due à la fantaisie : elle tient simplement à une différence d'âge. Dès la seconde moitié du XIVe siècle, la physionomie traditionnelle de saint Louis commence à s'altérer dans les manuscrits; l'exemplaire de ses *Enseignements,* daté de 1390, et plus encore les miniatures du XVe siècle, où il est peint soit avec les attributs du Cordelier, soit dans l'exercice des droits de justice et de miséricorde, celle du XVIe, où il est placé à côté de sainte Catherine[1], lui prêtent des traits tout différents. Ces figures ne sauraient plus avoir aucune prétention au portrait; ce sont des images ou des études comme celles que peuvent faire, avec plus d'habileté et de recherche historique, les artistes de nos jours.

Les portraits de Charles V dénotent un art beaucoup plus avancé. On en voit un dans la traduction de la *Cité de Dieu* offerte à ce prince par Raoul de Presles, et quatre autres, reproduits dans l'inventaire du Musée des Archives nationales, se trouvent en tête des chartes suivantes : une lettre royale relative à l'hôtel Saint-Paul, les actes de fondation de la Sainte-Chapelle de Vincennes et du prieuré de Limay, enfin une décision du chapitre de Rouen établissant trois messes annuelles pour le roi. Dans le premier de ces portraits, Charles reçoit l'hommage de la *Cité de Dieu,* qui lui est dédiée par le traducteur. Dans le second, entouré par une riche lettrine, qui est plutôt un encadrement, renfermant lui-même des figures d'anges et un sergent d'armes, il est représenté sur un siège sans dossier dont les bras se terminent par des têtes de poissons, les pieds appuyés sur deux lions, tenant le sceptre et la main de justice. C'est à peu près le type adopté pour les sceaux dits de majesté. Sur la troisième miniature, en deux exemplaires, dont un le montre de profil et l'autre de trois quarts, il est debout et tend un parchemin aux chanoines de Vincennes, tandis que deux anges tiennent la couronne suspendue

1. Voir ces sujets dans les éditions illustrées de Joinville et du *Saint Louis* de M. Wallon.

au-dessus de sa tête. Sur la quatrième, qui a beaucoup d'analogie avec la précédente pour l'entourage et les accessoires, il est à genoux, nu-tête, surmonté de l'écu aux trois fleurs de lis. Sur la cinquième, enfin, il est également agenouillé devant la Vierge, qui tient l'enfant Jésus



LE ROI RENÉ.

D'après une peinture de son livre d'heures (Biblioth. nat., ms. latin 1156 [a]).

bénissant; derrière lui, un de ses officiers, la tête nue, porte son sceptre [1]. La figure et les proportions du corps sont moins bonnes dans cette dernière; mais l'ornement et la draperie y sont traités de main de maître. On a là, cette fois, des portraits contemporains et authentiques; leur air de famille ne permet pas de s'y tromper. Le type des Valois, qui n'était

1. *Inventaire du Musée des Arch. nat.*, p. 218, 219. *Bulletin du comité de l'histoire et des arts*, IV, 239 et suiv.

pas beau, y est parfaitement reconnaissable, ainsi que la physionomie de Charles V, entrée, elle aussi, dans la tradition.

A partir du règne de ce lettré couronné, la représentation des personnages vivants s'étend peu à peu, dans la peinture sur vélin, aux princesses, aux grands seigneurs et aux Mécènes de l'art. Blanche de Navarre, deuxième femme de Philippe de Valois, figure avec son mari et sa fille Jeanne dans une charmante miniature, où, à genoux devant le Christ et plusieurs saints, entre autres saint Denis tenant son chef décapité, elle leur présente un petit édifice, emblème d'une fondation qu'elle vient de faire. Philippe était mort à la date de l'exécution de cette histoire (1372); mais les deux princesses ont pu être faites d'après nature. Un autre sujet curieux orne le contrat de mariage de Jean, duc de Berry, et de Jeanne de Boulogne : ici, la future épouse, les épaules nues, vêtue d'une robe à queue et à taille courte comme celles du premier empire, et portant sur le bras droit une écharpe, donne la main au duc, qui est habillé d'une espèce de surplis long et tient ses gants de la main gauche; au-dessus et au-dessous des bras tendus, se voient les écussons des deux fiancés. Ce petit tableau de mœurs est cependant inférieur au point de vue du dessin. Il faut en dire autant d'une miniature où le même duc de Berry nous est montré recevant de l'abbé de Saint-Barthélemy de Bruges un diplôme qui l'associe aux prières de ses religieux. Cette figure, assise, a tous les caractères du portrait; mais, si elle est due à quelque artiste flamand, on n'y reconnaît guère les précurseurs des van Eyck et des Memling. Le frère de Charles V est beaucoup mieux peint dans ses heures, notamment dans celles que l'on doit à Jaquemart de Hesdin, et dans l'acte d'institution de la Sainte-Chapelle de Bourges, conservé aux Archives départementales du Cher; on peut s'en assurer par la belle planche qui termine le recueil de M. de Bastard. L'effigie de Jeanne d'Arc elle-même décore un registre du Parlement de Paris, à la page qui relate la nouvelle de la levée du siège d'Orléans. Mais ce n'est là qu'une esquisse grossière, due à la plume d'un greffier plus enthousiaste qu'habile, et qui, probablement, n'avait jamais vu la Pucelle.

Vers l'époque de cette glorieuse héroïne, le portrait se multiplie sous différentes formes. Sans parler des images sculptées sur les tombes, des figures de cire coloriée que l'on portait aux enterrements des grands personnages ou que les magiciens employaient pour leurs envoûtements, la miniature prend sous ce rapport une importance subite avec Jean Fouquet. On sait que ce grand artiste, appelé à Rome pour faire des portraits, exécuta sur toile celui du pape Eugène IV, œuvre d'art malheu-



E. MEISSONIER PINX. A. MONGIN SC.

LA LECTURE DU MANUSCRIT

(Collection de M Ed. André)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon, Paris.



reusement perdue et qui n'en a pas moins exercé la sagacité de maint critique. Fait considérable et bien probant, que celui d'un peintre français mandé par les Italiens, qui portaient aux nues son talent, alors qu'eux-mêmes commençaient à posséder des portraitistes (un d'eux avait peint le fameux Pétrarque sur un exemplaire de ses œuvres, déposé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale). Si l'on se refuse à voir là une marque de la supériorité de notre école nationale au moyen âge, il faut au moins y reconnaître un hommage éclatant rendu par des rivaux sincères au pinceau d'un de nos premiers maîtres. Mais Fouquet était surtout un miniateur, et c'est en cette qualité qu'il nous a laissé d'admirables ouvrages. Dans des pages d'une finesse merveilleuse, il a reproduit sous différentes formes la figure de son souverain et protecteur, le roi Charles VII. L'*Adoration des mages,* un des plus beaux morceaux des célèbres heures exécutées pour maître Étienne Chevalier, semble avoir été faite pour encadrer le portrait de ce prince, qui en est le sujet principal. Il occupe le milieu de la scène, vêtu d'un pourpoint vert et d'un haut de chausses rose, chaussé de longues bottes noires, agenouillé sur un coussin de velours bleu fleurdelisé; il présente à l'enfant Jésus un vase rempli de monnaies d'or, et derrière lui sont groupés divers officiers de sa cour. L'immense frontispice du *Boccace* de Munich, exemple typique de l'entente de la composition et de la savante ordonnance qui distinguaient l'école française, est une espèce de tour de force, réunissant sur un même feuillet plus de cent personnages pris sur nature. Le sujet est la haute-cour de justice tenue à Bourges, en 1458, pour la condamnation du duc d'Alençon, accusé du crime de haute trahison. Au sommet de la composition, se détache la figure sérieuse et digne du roi; de chaque côté de lui, sur quatre rangs disposés en losange, viennent le comte de Dunois, les ducs de Berry, d'Orléans, de Bourbon, le comte d'Angoulême, le comte du Maine, Jouvenel des Ursins, chancelier de France, l'archevêque de Reims, son frère, une foule de prélats, de seigneurs, de conseillers au parlement, de magistrats divers, rangés suivant la hiérarchie et nominativement désignés; puis, en dehors de l'enceinte réservée aux juges, des clercs, des huissiers, des hommes d'armes. Cette page est tout un monde, et un monde vivant, personnel, animé. Enfin Fouquet n'a pas seulement « pourtraicturé » son prince; il a représenté à différentes reprises, dans son livre d'heures, Étienne Chevalier, secrétaire du roi, contrôleur général des finances; et, à dire vrai, il nous a légué autant de portraits qu'il y a de personnages dans ses miniatures. Comme l'a remarqué Charles Blanc, « tous ses types sont français, et français du cœur de la France; ses figures, plutôt courtes que longues, font

bien voir qu'elles ont été prises dans la nature même du pays. »

En effet, Jean Fouquet était originaire de la Touraine, et il y travailla longtemps auprès de Louis XI, dont il était le peintre attitré. Il serait facile de retrouver dans ses ouvrages, non seulement des figures, mais des paysages, des rues, des édifices empruntés à ce riant pays. Dans son voisinage à Angers, le bon roi de Sicile, René d'Anjou, qui s'exerçait lui-même à manier le pinceau et qui entretenait auprès de lui une troupe d'artistes, leur faisait cultiver aussi le portrait. Le sien, en particulier, se voit, avec celui de son fils Jean d'Anjou, dans un livre d'heures à l'embellissement duquel il a peut-être travaillé de sa main. Il est encore reproduit, entouré de l'appareil royal, en tête d'un aveu à lui rendu, l'an 1468, par Jean de Sainte-Maure, baron de la Haie-Joullain : assis sur une chaière couverte de soie rouge frangée d'or, la couronne sur la tête, vêtu d'une robe de drap d'or fourrée de martre zibeline et d'un manteau fleurdelisé doublé d'hermine, dont les extrémités sont bordées de rouge (les armes de la maison d'Anjou étaient de France à la bordure de gueules), il reçoit l'hommage de son vassal agenouillé, derrière lequel six officiers en différentes attitudes forment le fond du tableau. Ce morceau est une des pages les plus instructives et les mieux traitées de la peinture sur vélin au temps de Louis XI. René, prince chevaleresque s'il en fut, avait offert son image à sa seconde femme Jeanne de Laval ; lui-même portait dans les combats et les tournois « la pourtraicture de la royne de Sicile, sur ung rollet de parchemin enfermé dans ung bois de lance creux. [1] » C'est sur le vu d'une peinture représentant cette jeune princesse qu'il s'était épris d'elle, dans le cours de son expédition en Lombardie ; car les mariages royaux se décidaient par un simple échange de portraits : celui de Charles VI avec la trop fameuse Isabeau avait été contracté ainsi, et la figure de l'infante de Portugal, fiancée du duc de Bourgogne Philippe le Bon, avait été peinte pour lui par l'un des frères van Eyck. Bientôt les riches marchands prétendirent se donner le luxe des grands seigneurs et se voir en peinture sur le vélin. « Tout marquis veut avoir des pages ! » En 1489, un négociant de Melun commandait à un religieux de cette ville, habitant le couvent de Saint-Pierre, un missel à miniatures pour l'église de Sainte-Aspais, sa paroisse, et parmi les personnages représentés dans ces miniatures se trouve le donateur lui-même, suivant l'usage adopté dans les vitraux [2]. La vulgarisation des somptueux livres d'heures allait fournir encore un

1. Voy. *Le roi René,* par Lecoy de la Marche, II, 80.

2. Voy. *Archives de l'art français,* V; 56.

nouvel aliment au talent des portraitistes et propager leurs œuvres dans toutes les classes aisées de la société.

La représentation du corps humain est loin d'atteindre alors la même perfection que celle de la tête. Le vêtement, la draperie sont souvent traités avec cet art digne de l'antique, dont la sculpture du temps offre un modèle accompli. Mais les proportions demeurent toujours plus défec-



JEAN D'ANJOU, FILS DU ROI RENÉ.

(D'après une peinture de son livre d'heures (Biblioth. nat., ms. latin 1156 A).

tueuses, et le nu, lorsqu'il apparaît, est assez mal rendu. Il commence à peine au XIVe siècle à se montrer dans quelques parties du corps, mais quand le sujet l'exige, et non dans le but d'étudier la nature. Ainsi les personnages d'Adam et Ève seront représentés dans ce qu'on appelle leur costume traditionnel, tandis qu'ils sont encore habillés dans le psautier de l'Arsenal, qui passe pour avoir appartenu à saint Louis ou à sa mère. Un miniateur peignant Marguerite de Provence dans le lit nuptial indiquera discrètement que l'usage des vêtements de nuit n'était pas répandu de son temps. Il faut descendre à l'époque de Charles VII pour

voir le nu s'introduire franchement dans la peinture, et, par une coïncidence assez naturelle, c'est à ce moment que les modes inaugurées par Agnès Sorel l'introduisaient dans la partie supérieure du costume féminin. Sous prétexte de représenter la Vierge au moment d'allaiter l'enfant Jésus, Fouquet n'a pas craint, dans son diptyque de Melun, de peindre la fameuse Dame de beauté décolletée jusqu'au-dessous du sein. Ce sujet est traité à peu près de la même façon dans les heures d'Étienne Chevalier. Voilà peut-être les deux premiers exemples d'une liberté appelée à se propager rapidement. L'abandon de l'ancienne modestie se dénote jusque dans les figures du Christ et de saint Pierre sur la croix; ils sont presque entièrement dépouillés de leurs vêtements, tandis qu'au XII[e] siècle ils étaient couverts de la hanche au genou. La nudité pénètre en même temps dans l'ornementation, dans les encadrements, et parfois avec ce caractère de singulière hardiesse que la Renaissance, comme l'on sait, ne fera qu'accentuer encore. Les corps d'enfants sont mieux dessinés que les autres : pour eux, sans doute, il était plus facile d'obtenir des modèles. Quant aux adultes, hommes ou femmes, ils devaient poser rarement, sinon habillés, car le nu, en ce qui les concerne, est resté très longtemps inférieur aux autres parties du dessin.

Passons à la peinture d'histoire; car le genre admirable ainsi dénommé par les modernes est largement représenté dans les manuscrits gothiques, et ce nom même est dû, ne l'oublions pas, à ces premiers essais des enlumineurs qui racontaient en peinture l'*histoire* rapportée en regard par l'écrivain. Les scènes à personnages, dont nous avons déjà dit un mot en parlant des portraits, ne sont plus seulement puisées dans la Bible et dans la vie des saints, mais aussi dans l'histoire profane, dans l'histoire contemporaine, dans la littérature, dans la vie privée. Les sujets évangéliques ou bibliques, à partir de la fin du XIII[e] siècle, comportent beaucoup moins d'éléments symboliques, et le symbolisme lui-même, lorsqu'il y apparaît, est plus largement conçu : ainsi, dans la bible de la reine Jeanne d'Évreux, les prophéties ou les figures de l'Ancien Testament viennent se superposer aux faits de l'Évangile qui en sont la réalisation; c'est la belle idée développée de nos jours à Saint-Germain-des-Prés par le pinceau de Flandrin. Au contraire, l'élément naturel occupe dans les scènes de cet ordre une place de plus en plus importante. Il suffit, pour s'en assurer, de jeter les yeux sur les riches peintures du psautier de saint Louis, un des joyaux de la Bibliothèque nationale, où Abraham est déjà représenté par un chevalier armé de pied en cap, ou sur celles de l'évangéliaire de Saint-Martial qui appartenait à M. le comte de Bastard et dont il a reproduit quatre spécimens dans son bel album : l'*Ado-*

ration des Mages, la *Fuite en Égypte*, la *Cène*, le *Couronnement d'épines*, grandes miniatures à fond d'or, dont les figures mal proportionnées ne sont cependant pas dépourvues d'un certain air de vie. Mais quelle différence, lorsque nous voyons ces mêmes sujets traités cent cinquante ans plus tard par les habiles enlumineurs du duc de Berry! Dans leurs peintures, qu'on trouvera dans le même recueil, un vif sentiment de la nature se mêle au sentiment chrétien, et cet heureux alliage communique aux figures un caractère des plus remarquables, sans que la richesse des accessoires puisse détourner d'elles les yeux du spectateur. L'œuvre de Fouquet fournit maint exemple du même genre. Toutes les pages où il a retracé dans leurs épisodes les plus touchants la vie du Sauveur et de sa mère contiennent des chefs-d'œuvre d'expression et de mise en scène, qu'on peut admirer à loisir dans la belle édition donnée par Curmer. Telle de ses vierges appartient déjà à ce domaine à la fois idéal et réel où nous transportera le magique pinceau de Raphaël; il semble même avoir fourni à ce grand maître quelques-uns de ses personnages, par exemple, le jeune homme (devenu depuis un accessoire traditionnel du sujet) qui brise une baguette sur son genou, dans le fameux tableau du mariage de Marie. Ses bergers de Noël adorent véritablement; ses Joseph en méditation font méditer; ses groupes de bienheureux sont d'admirables théories.

La même progression s'observe dans les scènes tirées de l'hagiographie. Si les figures de saints, particulièrement celles des évangélistes, se rencontrent fréquemment dans la première phase de la peinture sur vélin, on ne trouve que dans la seconde des séries de sujets reproduisant les principaux épisodes de leur vie, les cérémonies de leur culte, les monuments qui leur sont consacrés. Dès l'an 1250, un manuscrit de l'abbaye de Saint-Denis déroule à nos yeux, en trente tableaux, la biographie légendaire de l'apôtre de Paris et les origines de son monastère. Vers la même date, la vie de saint Thomas de Cantorbéry est également illustrée en détail, et la création du prieuré de Saint-Martin-des-Champs est retracée dans cinq miniatures assez curieuses, où l'on voit le roi Henri Ier fondant cet établissement, puis étendu sur son lit de mort, et les nouveaux bâtiments édifiés au milieu d'un concours de clercs et de laïques.

Il y a déjà là des éléments précieux pour l'histoire, pour l'architecture, pour les modes, mais pour celles du XIIIe siècle, et non du XIe : les peintres commencent, en effet, à copier fidèlement le milieu qui les entoure. Toutefois ces petits tableaux sont encore pleins de roideur et de naïveté. Peu à peu, les scènes hagiographiques deviennent de vraies études

de mœurs contemporaines. L'artiste, se sentant plus libre avec la légende qu'avec l'Écriture sainte, y introduit ses meubles, sa famille, ses villes, ses sites favoris. La magnifique page où Fouquet représente saint Martin dans l'acte fameux qui a rendu son nom populaire d'un bout du monde à l'autre, le partage de son manteau avec un mendiant, est la négation absolue du principe de la couleur locale : le héros est un bon chevalier du temps de Charles VII ou de Louis XI, vêtu d'un justaucorps bleu brodé d'or, et sa lourde monture est un type de race percheronne qui se retrouve dans mainte miniature; il est accompagné d'une troupe de soldats, contrairement au récit de Sulpice Sévère, parce que le maître a éprouvé le désir de peindre quelques hommes du guet ou de la garde du roi; on reconnaîtrait peut-être encore, dans une de nos vieilles cités tourangelles, les quais et les maisons du fond. Simplicité charmante, valant souvent mieux que l'excès de la recherche historique. On peut citer aussi comme un des combles du genre le joli tableau de mœurs où, sous couleur de représenter la naissance de saint Jean-Baptiste, à laquelle, d'après la légende, la Vierge Marie aurait assisté, l'artiste nous fait pénétrer dans un intérieur connu de lui, à l'instant où une jeune mère et son nouveau-né reçoivent les soins de tout leur entourage. La première est couchée sous les blanches courtines d'un lit moyen âge : sa mère, dans la « ruelle », étend doucement les couvertures; au pied du lit, un groupe de matrones ou de garde-malades se consultent, et l'une d'elles (satire toujours vraie) se paye de ses peines en avalant le breuvage destiné à réconforter la patiente. Au premier plan, une parente (la Vierge) tient sur ses genoux le petit enfant, et s'apprête à le laver dans un cuvier, où une servante verse de l'eau en s'assurant qu'elle n'est pas trop chaude, tandis qu'une autre femme fait chauffer un lange devant la vaste cheminée où nos pères aimaient à se réfugier. Assis dans le coin à droite, le père (Zacharie) trace gravement sur des tablettes le nom de celui qui vient de naître. Tous ces détails sont du réalisme, si l'on veut, mais dans la meilleure acception du mot, et l'exécution rachète ce que l'idée pourrait avoir de vulgaire.

On devine que le même système sera appliqué avec une liberté plus grande encore aux sujets tirés de l'histoire profane, de César, de Tite-Live, de Suétone, de Quinte-Curce, de Salluste, de Josèphe, d'Orose, successivement appelés aux honneurs de l'illustration, avec les poètes antiques et les légistes. Les *Décades* de Tite-Live, les *Antiquités judaïques* de Josèphe, illustrées par Beauneveu, par Fouquet ou quelqu'un de ses élèves, sont remplies de chevaliers aux étincelantes armures, de palefrois richement caparaçonnés, de batailles livrées, sans doute, entre

Anglais et Français, aux jours de la grande lutte centenaire. Une autre curiosité, signalée dans le premier de ces deux livres par M. Labarte, c'est le combat des Romains contre les Véiens : « Au premier plan est un guerrier qui est exactement dans la même position que le Romulus de David dans le beau tableau des *Sabines* du musée du Louvre. C'est à croire que ce grand artiste a vu cette miniature ; mais il a représenté son



RENÉ D'ANJOU RECEVANT UN HOMMAGE.

(D'après un aveu de l'an 1468 (*Archives nationales*, p. 338, n° 914.)

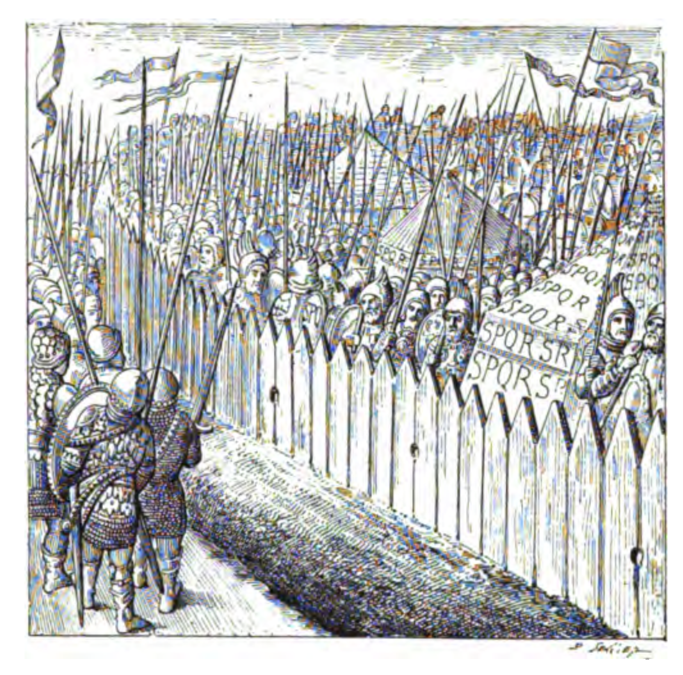
Romulus entièrement nu, tandis que Fouquet avait donné à son guerrier romain une armure d'or complète[1]. » Le temple de Salomon, dans les *Antiquités* de Josèphe, a des portails à peu près semblables à ceux de Notre-Dame de Reims ; c'est un édifice entièrement gothique. Mais ici, du moins, ce n'est qu'une vague imitation ; tandis que, dans les dessins de l'histoire romaine longtemps attribués au roi René, et appartenant cer-

1. Curmer, *J. Fouquet*, p. 113. L'analogie découverte par M. Labarte est, à la vérité, un peu exagérée dans ce passage.

tainement à son époque, on est stupéfait de rencontrer la reproduction minutieusement exacte des principaux monuments de Paris, la Sainte-Chapelle, la cathédrale, la tour de Jean sans Peur, etc. De même, les intérieurs de palais ont dû être pris fidèlement dans les châteaux de la Touraine ou de l'Anjou. Le livre d'heures d'Étienne Chevalier nous offre aussi, dans le tableau de l'Annonciation, une vue de l'intérieur de la Sainte-Chapelle, et, dans celui du martyre de sainte Catherine, une vue du gibet de Montfaucon. Il y a là autre chose qu'une naïve insouciance de la couleur locale : il y a l'application d'une sorte de principe, il y a un parti pris de transplanter les événements anciens dans un cadre moderne et sur un théâtre connu, soit pour les mieux graver dans l'intelligence des contemporains, soit pour avoir l'occasion de copier la nature.

Les anachronismes sont moins nombreux et moins sensibles dans les miniatures qui se contentent de nous transporter sur le terrain de l'histoire de France, parce qu'en général il s'agit là d'événements récents, moins étrangers au milieu de l'artiste. Les chroniques, les compilations de Vincent de Beauvais et de Brunetto Latini, qui embrassent à la fois les temps anciens et modernes, la science historique et les sciences naturelles, commencent de bonne heure à être illustrées, et non sans élégance. Mais, dans cet ordre de sujets, c'est principalement le règne de saint Louis qui inspire les enlumineurs gothiques. Les faits et gestes du grand justicier, du croisé héroïque, du prince vertueux honoré par l'Église, vivent encore dans la mémoire de la nation, et ses descendants, ses familiers les font, avec une certaine fierté, fixer sur le vélin. C'est d'abord son inséparable compagnon, le sire de Joinville, qui, après avoir écrit ses mémoires, fait peindre sur son propre exemplaire les quatre grandes actions du bon roi, les quatre faits où il mit son corps en danger de mort pour son peuple; et dans l'illustration de son commentaire du *Credo,* rédigé en Syrie, il réserve une place à ses souvenirs personnels : on le voit, la tête couverte d'un chaperon, selon son habitude, recevant avec ses compagnons les jeunes Sarrasins chargés de les assassiner et le petit vieillard infirme dont l'intervention les sauva. Voilà l'événement contemporain, voilà l'impression de voyage introduits dans la miniature et retracés suivant les données, sous la direction du témoin oculaire. Puis c'est le récit édifiant du Confesseur de la reine que l'on rend plus saisissant en déroulant, dans une série de tableaux, les traits de piété ou de courage rapportés par l'auteur sur son héros vénéré. Ce sont les chroniques de Saint-Denis que l'on enrichit d'un grand sujet à cinq compartiments (forme de composition très usitée durant cette période), présen-

tant le glorieux prince dans l'exercice de ses droits de grâce et de justice[1]. C'est encore, et avant tout peut-être, le délicieux livre d'heures de Jeanne, reine de Navarre, déja cité plus haut, où la famille royale fait consigner par un pinceau des plus exercés et sur de précieuses indications, vers 1330, le souvenir des épisodes marquants du règne de son aïeul, série d'un extrême intérêt, que l'habile critique de M. Longnon nous faisait récemment connaître d'après la copie laissée par Peiresc,



OSQUES ET ROMAINS.

Miniature du Tite-Live attribué à Jean Fouquet (Biblioth. nat., ms. français 20071).

mais dont l'original a été heureusement retrouvé depuis parmi les manuscrits de lord Asburnham : le *Voyage du sacre,* où l'on voit le jeune Louis et sa mère emportés vers la ville de Reims par un coche du temps, le *Sacre,* le *Couronnement,* la *Translation de la couronne d'épines,* la *Prière,* l'*Étude,* qui nous montre l'enfant royal apprenant à écrire entre sa mère et son précepteur, prêt à le fustiger s'il fait mal, sont autant de curieux bijoux. Sans doute, dans toutes ces peintures d'histoire, les détails ne sont pas toujours scrupuleusement conformes à la chronique. Ainsi,

1. Voy. Wallon, *Saint Louis,* p. 56, 72, 144; *Joinville,* éd. de Wailly, p. 2, 3, 414, 448, etc.

dans un exemplaire de Joinville, où il est dit que Damiette fut prise sans coup férir par les croisés, l'artiste, obéissant peut-être à un sentiment d'amour-propre national, a voulu que cette ville fût emportée d'assaut. Ainsi encore, l'enlumineur de la reine de Navarre fait figurer au sacre de saint Louis l'archevêque de Reims, dont le siège était alors inoccupé. Mais cela n'empêche que nous n'ayons là des scènes historiques s'éloignant fort peu de la vérité dans leur ensemble, et cette vérité est encore plus sûrement atteinte lorsque le peintre et le sujet traité sont tout à fait contemporains. Tel est le cas du tableau représentant les fêtes données à Paris le jour où le roi de Navarre fut armé chevalier par Philippe le Bel, tableau intercalé par Raymond de Béziers dans sa traduction d'un livre espagnol, quoiqu'il n'ait aucun rapport avec cet ouvrage. Ici, on doit le croire, c'est la réalité prise sur le fait. Les chroniques de Monstrelet, d'Alain Chartier, de Froissart, illustrées au xve siècle, sont aussi remplies de scènes qui n'ont pas dû être reproduites bien longtemps après l'événement.

Les livres de pure littérature, les poèmes en langue vulgaire, les romans de chevalerie, s'adressant à un public moins choisi, aux goûts moins raffinés, sont généralement peints avec plus de négligence. Le récit en vers provençaux de la guerre des Albigeois offre bien, dans l'exemplaire dont un fac-similé a été donné par M. de Wailly[1], un spécimen assez bon de l'art du xive siècle; mais ce ne sont que des dessins au trait, et, d'ailleurs, ce manuscrit appartient encore un peu à la catégorie des œuvres d'histoire. Lorsqu'on en arrive à enluminer les chansons de geste (et cela se produit dès 1239 pour le roman d'Aimeri de Narbonne, un peu plus tard pour ceux du Saint-Graal et de la Table-Ronde[2]), le sujet historié devient aussi médiocre par l'idée que par l'exécution. Cent ans après, le *Roman de la Rose* n'est pas beaucoup mieux traité. Un des plus anciens manuscrits de ce fameux poème, appartenant autrefois à M. Ambroise Didot et aujourd'hui à son parent M. Gélis-Didot, est orné d'une grande miniature à quatre compartiments et de vingt-six petites, répondant à peu près au texte écrit en regard. C'est encore un des meilleurs types du genre; et pourtant les fonds d'or, la pauvreté des lettrines et de l'encadrement, qui n'existe qu'à la première page, dénotent un art relativement peu avancé. Il y a plus de dessin dans le fameux *Livre des merveilles du monde* de Jean de Mandeville, qui est presque un roman, lui aussi, ou du moins le récit à demi

1. *Éléments de paléographie,* II, 258.
2. Mss. 192 de la bibl. de Boulogne, 95 et 342 du fonds français de la Bibl. nat.

fabuleux d'une espèce de voyage d'aventures. L'exemplaire copié vers 1392 par Jean Flamel contient des sujets de toutes les sortes, depuis les quatre grands fleuves du paradis terrestre jusqu'à la danse des femmes de Malabar devant l'idole noire et aux fêtes données à la cour du grand khan; mais l'allégorie et surtout la fantaisie dominent dans cette série de scènes étonnantes, et l'artiste n'a fait qu'enchérir sur les prodiges d'imagination de l'inépuisable narrateur[1].

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La fin prochainement.)

1. Voy. le *Magasin pittoresque*, t. XXIII-XXVIII, *passim*.



LA PART DE L'ART ITALIEN

DANS QUELQUES MONUMENTS DE SCULPTURE

DE LA PREMIÈRE RENAISSANCE FRANÇAISE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

II.



On a vu précédemment à l'œuvre deux des principaux ateliers d'artistes italiens qui fonctionnèrent en France pendant la première période de la Renaissance. D'un autre côté, ce n'est pas en vain qu'un roi de France, dès 1497, payait les « *gaiges et entretenements des ouvriers et gens de métier qu'il a fait de son royaume de Sicille venir pour édiffier et faire ouvraiges à son devis et plaisir à la mode d'Ytallie*[2]. » Jean Joconde, Andrea Solari, Guido Paganino, Jérôme della Robia, Dominique de Cortone, etc., n'étaient pas venus accomplir sur les bords de la Seine un simple voyage d'agrément. Il résulte de tous ces faits que des artistes italiens considérables ont travaillé chez nous, et c'est, par conséquent, un devoir pour nous de rechercher les témoignages de leur activité dans notre pays.

J'ai déjà montré que les médaillons en marbre du château de Gaillon, d'un goût si italien, avaient été livrés par Guido Mazzone. L'artiste,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIX, 2e période, p. 377.
2. *Archives de l'art français*, t. Ier, p. 94 et suiv.

au moment de cette fourniture, était domicilié à l'hôtel de Nesle. Guido Paganino, chevalier, qualifié du titre de « Messire », rétribué presque au double de ses compatriotes y compris Jean Joconde, doit être vraisemblablement considéré comme ayant exercé sur ceux-ci une sorte de direction. Il intervenait, en effet, incontestablement dans leurs travaux, puisque les comptes nous le représentent non pas exécutant mais *livrant* seulement les médaillons en question, indignes d'ailleurs pour la plupart de son ciseau. J'ajouterai aux pièces déjà citées une pièce nouvelle, celle-là d'un style charmant, qui, je pense, provient également de Gaillon et que je crois reconnaître dans la planche 78 du tome II du *Musée des Monuments français*. Cette remarquable sculpture de marbre représente, en buste, un jeune guerrier dont le type irrégulier et personnel est certainement un portrait. Elle appartient au Louvre et date sûrement du commencement du XVI[e] siècle. Elle était destinée à être appliquée sur un fond et à être fixée dans un médaillon semblable à ceux que nous voyons dans la seconde cour de l'École des Beaux-Arts. Son origine italienne ne me paraît pas pouvoir être discutée.

Mais, pour reconstituer au complet l'élément étranger mélangé de tous côtés aux ouvrages de la Renaissance française, il ne faut pas s'en tenir exclusivement aux seuls fragments de Gaillon que des documents d'archives nous montrent sortis de mains italiennes. D'autres monuments, sans avoir un état civil aussi bien en règle, nous révèlent par des signes extérieurs très apparents une origine exotique et peuvent être donnés avec vraisemblance, sinon avec certitude, à des auteurs italiens travaillant en France.

Je citerai d'abord ce buste de marbre conservé actuellement à l'École des Beaux-Arts et qui, gravé dans la *Renaissance en France*, est regardé, sans aucune preuve, comme un portrait de Guillaume de Rochefort et supposé, à titre d'ouvrage français, provenir du couvent des Célestins de Paris. Je demanderai à mon honorable confrère et savant ami, M. Palustre, la permission de différer de sentiment avec lui sur ce point. Je ne crois pas que cette sculpture provienne des Célestins. Aucun auteur n'en a parlé, ni les rédacteurs des *Guides* de Paris ni Millin qui, dans ses *Antiquités nationales*, a décrit minutieusement et fait graver le tombeau de Guillaume de Rochefort. Lenoir soutenait, au contraire, que son prétendu Guillaume de Rochefort venait des Petits-Pères[1]. Cependant, si

1. On lit dans le *Journal de Lenoir*, années 1791 et 1792 : « N° 43. — Des Petits-Pères. — Un buste du moyen âge, sculpté en albâtre et en grès gris. » Le même buste se retrouve dans la *Notice succincte* de 1793 ainsi décrit : « N° 61. — Des Petits-

les documents sont muets jusqu'ici sur cette sculpture, les caractères de son exécution, en revanche, me semblent parfaitement éloquents. Il est très admissible, quand on considère le costume du personnage, que ce soit là le portrait d'un Français, mais française n'était pas, à mon avis, la main qui nous l'a conservé. Ce travail, d'une sûreté d'allure si complète, émane d'une école savante professant des doctrines nettes et absolues. Il n'a pas les qualités de naïveté ou les défauts d'hésitation et de tâtonnements qui distinguent la première période de la Renaissance française. Pour se convaincre qu'il n'est pas exclusivement français, il suffit de le comparer au médaillon d'homme sculpté sur un des trumeaux de l'hôtel de La Trémouille à l'École des Beaux-Arts, ou bien au beau buste de Dordet de Montal qui, quoique un peu postérieur, est beaucoup plus simple, d'un ciseau moins hardi tout en demeurant magistral. Pour toutes ces raisons, le buste d'homme désigné actuellement sous le nom de Portrait de Guillaume de Rochefort est, jusqu'à plus ample informé, suivant nous, une pièce à rattacher sans trop d'invraisemblance au groupe d'ouvrages dus à l'influence et même au ciseau de la colonie italienne.

M. de Guilhermy a signalé le caractère italien du tombeau des princes de la maison d'Orléans, érigé par Louis XII dans l'église des Célestins et placé aujourd'hui à Saint-Denis après avoir appartenu au Musée des Monuments français [1]. « Le nom du sculpteur », disait l'auteur de la *Monographie de Saint-Denis*, p. 294, « à qui Louis XII confia l'exécution du mausolée de ses ancêtres ne nous est pas connu. Nous inclinons à

Pères de la place des Victoires. — Un buste curieux sculpté dans le moyen âge, dont la tête est de marbre blanc, les cheveux, la coiffure et le vêtement d'une pierre colorée. » En 1796, notre buste occupe le n° 235 du catalogue de l'an IV, article ainsi rédigé : « Petits-Pères. — Un buste dont le masque est de marbre, la coiffure et le corps sont en grais (*sic*) gris. » De 1797 à 1806, ce monument porte le n° 36 sur les différentes éditions du catalogue du Musée des Monuments, et voici la notice que Lenoir lui consacra invariablement : « Des Petits-Pères. — Un buste curieux dont on ignore le nom du personnage qu'il représente; le masque est de marbre blanc, la coiffure et le corps sont en grais. » L'édition de 1806 contient cette variante : « 36. — Buste en grais; le personnage et l'auteur sont inconnus. » Le nom n'apparaît qu'en 1810 dans une description qui reste définitive jusqu'en 1816 : « N° 36. — Buste en grès représentant Guillaume de Rochefort, chancelier de France, mort en 1492. Ce sage magistrat détourna Charles VIII de dépouiller Anne de Bretagne et lui persuada de l'épouser pour réunir cette province à la couronne de France. » Voyez sur cette sculpture le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, année 1878, p. 208. *L'Art*, n° du 11 juillet 1880, et *Une œuvre inédite de Jean Bullan ou de son école*, 1880, p. 16.

1. N°s 77, 78 et 80 du catalogue de Lenoir, à partir de l'an V; n°s 227 et 228 de la *Notice succincte* de 1793. Cf. également les n°s 132 et 133 du *Journal de Lenoir*.

croire que le travail de ce monument appartient à l'École italienne de la Renaissance. Antérieur d'environ quinze ans au tombeau de Louis XII, il accuse un style beaucoup plus avancé dans la voie de l'art moderne. » M. de Guilhermy aurait pu affirmer plus hardiment. Bien que le charmant et délicat réalisme florentin soit absent dans les effigies, l'exécution à la fois molle, lourde et conventionnelle des statues de Charles d'Orléans et de Valentine de Milan trahit suffisamment la routine et la pratique du ciseau italien. On voit que ce sont là des œuvres, sinon banales et pro-



BUSTE DE JEUNE GUERRIER.

Marbre de travail italien, exécuté en France. — Musée du Louvre.)

duites à la douzaine, au moins commandées et exécutées sur un programme officiel qui ne réservait que peu de chose à l'esprit d'invention du sculpteur. Les grotesques petits animaux, lion et chien, gauchement posés non aux pieds mais sur les jambes des gisants, montrent l'effort de statuaires étrangers qui, en voulant se conformer au type traditionnel des effigies funéraires françaises, ont parodié au lieu d'imiter le style de nos tombeaux [1].

1. Il faut lire dans la *Monographie de Saint-Denis* l'excellente notice donnée sur le Tombeau de la Maison d'Orléans, par M. de Guilhermy. Mais les renseignements les plus complets sur l'état ancien du tombeau dans l'église des Célestins de Paris sont fournis par Millin (*Antiquités nationales*, t. Ier). A l'aide des fragments qui provenaient de ce mausolée, Lenoir composa trois monuments qu'il catalogua sous les nos 77, 78 et 80 de ses Notices. On en trouvera la description ou la gravure dans le

Il faut encore classer dans la série des monuments inspirés sinon complètement exécutés par des artistes italiens domiciliés en France le remarquable et élégant tombeau de Renée d'Orléans-Longueville, morte le 23 mai 1515. Cette sculpture, qui décorait autrefois une chapelle des Célestins, est aujourd'hui à Saint-Denis dans le bras droit du transept, après avoir passé par le Musée des Monuments français, où elle occupait le nº 95. Lenoir a ainsi décrit dans son *Journal* le monument qu'il reçut en 1792 : « Nº 48 — des Célestins — une petite statue couchée, sculptée en albâtre, représentant Renée d'Orléans-Longueville, morte en 1515. Plus, une tombe en marbre noir et plusieurs morceaux d'albâtre ornés de pilastres, arabesques et de bas-reliefs provenant du tombeau de ladite Renée d'Orléans. » Le baron de Guilhermy a déjà signalé dans sa *Monographie de Saint-Denis* les affinités que présente ce tombeau avec quelques mausolées italiens de Florence (*Monographie de Saint-Denis*, p. 300 et 301). Le même archéologue dit très bien dans un autre passage : « On attribuait, il y a quelques années, à des Italiens tous nos meilleurs ouvrages de la Renaissance; aujourd'hui la mode a changé. On commet une erreur non moins grande en niant que ces étrangers aient exercé aucune influence dans notre pays. » J'ajouterai aux judicieuses observations de M. de Guilhermy que le tombeau de Renée d'Orléans se rapproche en même temps de quelques monuments célèbres de l'art bourguignon, dans lesquels cet art s'était également inspiré de l'art italien en gardant toutefois certains accents personnels. Il rappelle aussi et surtout les dispositions de plusieurs tombeaux érigés dans des églises françaises

tome II du *Musée des Monuments français*, pl. 73, 74 et 75. Voici l'indication des travaux commandés par Lenoir pour le tombeau de sa composition qu'il érigea à Philippe d Orléans : *Travaux de l'an VII, commencés en brumaire.* « Devis des prix de sculpture demandé (*sic*) par le Cen Lenoir, conservateur du Musée des Monuments français, au Cen Lamotte, sculpteur, emploïé depuis deux ans et demie (*sic*) à la restauration des monuments. — Salle du xve siècle. — Monument de Philippe d'Orléans, comte de Vertus, père de Louis XII : — Avoir fait dans les deux pilastre quarré qui sont de chaque cotté dudit monument, quatres arabesques composée de rinsaux de feuille et d'oiseaux portant de haut un metre trentes centimètre, sur onze centimètre de large et les avoir incrusté dans la pierre. — Deux chapiteaux quarré de trois face composé de corne d'abondance d'oiseaux et feuille d'acante portant de haut trentes centimètre sur vingt-cinq de large. — Une frize d'entrelacs double avec fleurette posée à la hauteur des chapiteaux, ayant de long deux metre trentes cinq centimetre sur trentes centimetre de large. — Pour faire et poser toutes la sculpture et arabesque du dit monument et fourniture de platre et moulage y compris le nettoyage du grand bas relief au meillieu du monument, ensemble vaut la somme de cinq cent francs, ci 500 francs. » Pour comprendre ce devis, on devra le comparer avec la planche 80 du tome II du *Musée des Monuments français.*

et attribués à des auteurs italiens, les Juste de Tours [1]. Les nombreux accidents et déplacements subis par le tombeau de Renée d'Orléans-Longueville ont obligé les architectes de Saint-Denis à éliminer certaines parties anciennes très endommagées et à leur substituer, au cours de restaurations successives, des parties neuves [2]. J'ai été assez heureux pour retrouver, ignoré parmi les débris accumulés sous les hangars des chantiers de Saint-Denis, le charmant petit morceau de sculpture originale qui formait le couronnement du mausolée de Renée d'Orléans aux Célestins de Paris. Ce monument, dont je publie une reproduction, est aujourd'hui au Musée du Louvre. La provenance originelle que je lui assigne n'est pas douteuse, car il a été gravé, avec l'ensemble du tombeau, dans les *Antiquités nationales* de Millin (t. Ier, n° III, pl. XVI, p. 103) et dans la *Statistique monumentale* de M. Albert Lenoir. Il faisait partie d'une composition d'inspiration évidemment italienne, mais lui-même n'est pas du tout nécessairement italien par l'exécution, pas plus que les anges posés sur le tombeau des enfants de Charles VIII, à Saint-Gatien de Tours.

Le bas-relief en marbre du *Jugement de Salomon,* n° 40 *bis* du *Catalogue des sculptures de la Renaissance* au Louvre, est d'un trop petit volume pour qu'après avoir été trouvé par Lenoir à Paris et acheté

1. La Famille de Juste en France, *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XIII, p. 559, 561 et suiv.

2. Voici l'indication des premières restaurations commandées par Lenoir au Musée des Monuments français : « Devis des prix de sculpture demendé par le citoyen Lenoir, conservateur du Musée des Monumens français, au citoyen Lamotte, sculpteur, employé depuis deux ans et demie a la restauration des Monumens. — *Monument de Renée d'Orléans.* — Avoir posée et fait les racors d'une frize a entrelacs, fleurettes, portant de long deux mètres vingt-cinq centimetre et de large vingt cinq centimetre. — Une frize dans le millieu de la corniche qui couronne ledit monument ainsi qu'en retour, composée de figures, rinseaux et autres, eyant de long deux metre soixantes centimetre sur huit de large. — Pour nettoyer les deux pilastres en albatre avec les chapiteaux et les arabesques qui sont dedans, portant lesdits pilastre un metre cinquante six centimetre de haut. — Pour nettoyer le bas-relief en marbre du millieu composé de figures dans des niches où il est pilastre et arabesque, portant de haut un metre sur deux metre trente six centimetre de long et le jointoyé par tous. — Nettoyer la statue en marbre de Renée d'Orléans. Avoir fait et posé la sculpture denommé ci-desus audit monument. Le nettoyage et fourniture de pilastre; ensemble vaut la somme de trois cent francs. »

La planche 88 du tome II du *Musée des Monuments français* nous montre comment Lenoir avait arrangé le tombeau de Renée d'Orléans-Longueville, qui portait sur son catalogue le n° 95. On y remarque l'emploi de la petite frise en marbre venant de Gaillon, actuellement placée sur la cheminée de la salle de Houdon

par lui au marchand Balleux au moment de la Révolution, il soit en conséquence considéré comme ayant été exécuté en France[1]. Le caractère exclusivement italien de ce monument n'est pas discutable. Attribué actuellement à l'école milanaise, il serait donné peut-être avec plus de vraisemblance encore à l'école lombardo-vénitienne. Mais la présence du bas-relief à Paris, constatée à la fin de l'ancien régime, peut fort bien n'avoir été que le résultat d'une importation; et, s'il est nécessaire de mentionner le fait, nous ne pouvons pas encore en tirer de conclusions légitimes.

La chapelle, que Commynes destinait à son tombeau et qu'il fit très vraisemblablement ériger ou orner de son vivant au fond de l'église de l'abbaye des Grands-Augustins, est une œuvre dont l'exécution peut être considérée comme presque exclusivement française dans les figures, mais dont le parti pris général et la décoration d'ensemble sont incontestablement suggérés par l'Italie. Sépulture plaquée contre le mur; sarcophage décoré sur ses angles par de larges feuilles; champs semés de fines arabesques; édicules à frontons demi-circulaires; pilastres chargés d'incrustations de marbres de couleur ou de morceaux de porphyre; mélange étrange de sujets tirés de l'histoire sacrée, de l'histoire profane et de la mythologie, comme aux portes de bronze de la basilique de Saint-Pierre de Rome, ou comme sur le sarcophage du tombeau des enfants de Charles VIII, autant de traits indéniables d'une conception architectonique essentiellement italienne. Notons encore que la forme des capitales romaines composant les inscriptions est empruntée à l'Italie et n'oublions pas de relever sur les panneaux du Louvre une double faute : SANTVS GREGORIVS, SANTVS IERONIMVS, *lapsus* bien naturel à une main italienne.

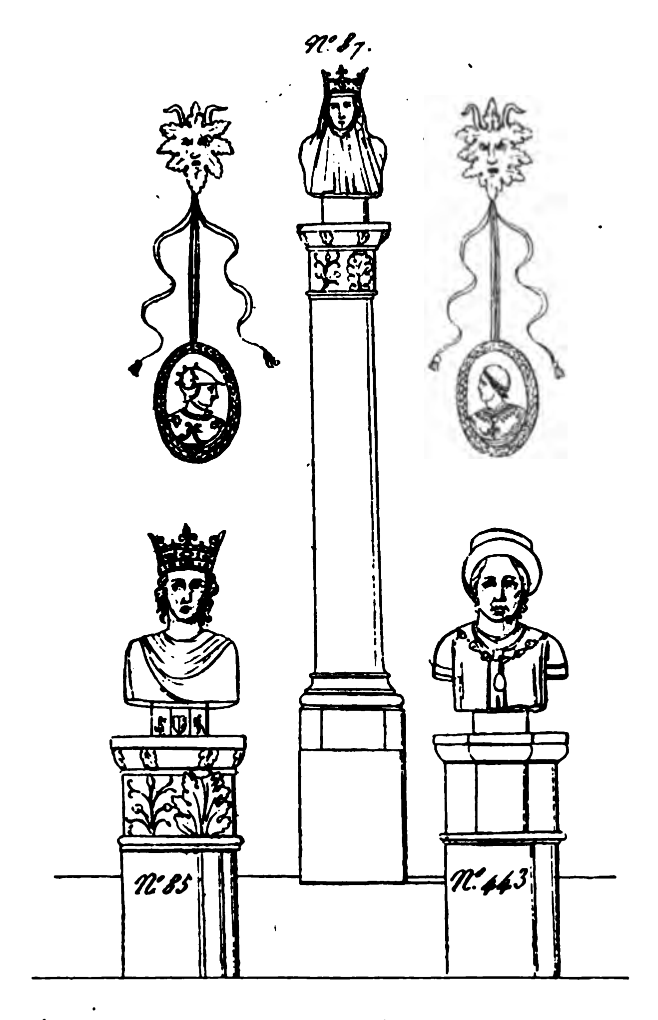
Millin nous a conservé, dans ses *Antiquités nationales*[2], une description et une vue gravée de la chapelle de Commynes : « Il (Commynes) mourut le 16 août 1509, à Argenton. Son corps fut transporté aux Augustins, dans cette chapelle qu'il avait fait arranger pour lui. La figure de Commines, qu'on a mise sur ce tombeau, le représente fidèlement :

1. Ce bas-relief avait été employé par Lenoir à décorer un mausolée érigé par lui à la mémoire du chancelier de l'Hôpital. Il faisait partie de l'ensemble décrit sous le n° 541 du catalogue de Lenoir et il a été gravé dans la planche 149, p. 111 du tome IV du *Musée des Monuments français*. A tout hasard, et sans en vouloir tirer d'imprudentes conséquences, nous rappellerons qu'un modèle en terre cuite d'un *Jugement de Salomon* existait au XVI[e] siècle dans la collection de Guido Lazzaro, à Padoue, et qu'un marbre d'après ce modèle avait été donné à un évêque anglais, au dire de l'*Anonyme de Morelli*, édition de 1884, p. 74.

2. T. III, n° XXV, p 40, 41, 42, 43.



elle a été faite deux ans avant sa mort. Cette figure et celle de sa femme sont placées sur un tombeau commun, orné, à ses angles, d'une feuille d'acanthe. Au milieu, entre les écussons de Commines et de son épouse, est une gerbe de bled, liée avec un ruban sur lequel on lit cette devise :



FAC-SIMILÉ DE LA PLANCHE 78 DU « MUSÉE DES MONUMENTS FRANÇAIS ».

Qui non laborat, non manducet; qui ne travaille pas ne doit pas manger. Cette gerbe et cette devise appartenaient à la maison de Penthièvre. Commines a les cheveux courts; il est vêtu d'un manteau écussonné à ses armes; il a les mains jointes, et il est agenouillé devant un prie-Dieu en forme de lion, qui ressemble beaucoup à ces figures d'animaux dont on orne les traîneaux destinés à courir sur la glace. L'écusson de Com-

mines est de gueules au chevron d'or, accompagné de trois coquilles de même. C'est son épouse, Hélène, qui est auprès de lui, coiffée d'une espèce de guimpe, avec une croix au col et devant un prie-Dieu dont la forme est celle d'un autel antique, orné d'une gerbe entre deux cornes d'abondance. Au-dessus sont ses armes, mi-partie de La Clite-Commines, son époux, et de Jambes ou Chambes d'Argenton. Commines avait eu, de son mariage, une fille nommée Jeanne, morte en 1514, épouse du comte René de Penthièvre. Voici son épitaphe. (Suit l'épitaphe.) Marville dit qu'on voyoit sur ce tombeau un globe en relief et un *chou cabus* avec cette devise : *Le monde n'est qu'abus.* La figure de Jeanne étoit couchée, la tête appuyée sur un coussin ; sa coiffure en lacis ressemble à celles de la princesse Renée d'Orléans et de Jeanne de Bourgogne. Elle a un long surcot et un ample manteau dont le fermail est en forme de coquille, pièce de l'écusson de son père. Son surcot est entouré de pierres précieuses. Cette figure avoit été relevée et placée debout contre la muraille, comme elle est représentée.

« En sortant de cette chapelle, on trouvoit, à droite, un des pans de la muraille du chœur chargé d'ornemens assez élégans et singuliers : il paroît que ce pan de muraille faisoit encore partie de la chapelle de Commines et que cette chapelle avoit été décorée par la comtesse de Penthièvre, sa fille, car son écusson se retrouve sur le montant chargé d'ailleurs de feuilles d'eau, d'épis de bled, d'enroulemens, de moulures qui indiquent, pour l'art, les règnes de Charles VIII et de Louis XII. Ce qu'on remarque de plus singulier, c'est la parabole de celui qui voit une paille dans l'œil de son voisin et ne voit pas une poutre dans le sien, représentée par deux hommes habillés en fous, l'un avec de longues manches, comme on figure Momus, l'autre en feuillages ; tous deux se montrent réciproquement au doigt. Entr'eux il y a une pierre carrée sur laquelle on lit les paroles de cette parabole, etc. Le tombeau et les ornemens sont d'un meilleur goût que la chapelle ; ils paroissent avoir été faits, quelque temps après, par les soins de la fille de Commines. »

En 1791 et 1792, au moment de la suppression d'un grand nombre d'établissements religieux, les œuvres d'art les plus importantes du couvent des Grands-Augustins furent transportées au dépôt des Petits-Augustins. Parmi ces œuvres figuraient des fragments enlevés à la décoration de la chapelle de Commynes. Lenoir a mentionné l'arrivée des principaux morceaux de ce monument sous les nos 15, 23, 28 et 33 de son *Journal*[1], notamment l'entrée des statues de Philippe de Commynes,

1. 15. Des Grands-Augustins. — La statue couchée, en albâtre, de Jeanne de Commines, femme Penthièvre. — 23. Des Grands-Augustins. — Un fût en porphyre

d'Hélène de Chambes et de Jeanne de Commynes, mariée, comme on l'a déjà dit, à René de Brosse, comte de Penthièvre. On retrouve ces statues sous les nos 18 et 34 de la *Notice succincte* de 1793, et, à partir de l'an V, elles occupèrent le n° 93 du catalogue de Lenoir jusqu'à la suppression du Musée des Petits-Augustins.

A l'époque de la fermeture du Musée des Monuments français, les



GUILLAUME DE ROCHEFORT.

Buste de marbre, à l'École des Beaux-Arts.)

statues de Philippe de Commynes, d'Hélène de Chambes restèrent abandonnées dans le bâtiment de ce musée devenu l'École des Beaux-Arts. La création du musée de Versailles les sauva en 1832. Elles furent reçues dans ce dernier musée en 1834 et en firent partie jusqu'au moment où le musée de la sculpture moderne fut réorganisé au Louvre, de 1850 à 1853. Mais, tandis que les figures avaient été restituées aux musées nationaux,

venant du tombeau de Philippe de Commines. — 28. Des Grands-Augustins. — Deux statues sculptées en pierre de liais, représentant Philippe de Commines, historien du roi Louis XI, et Jeanne de Commines, sa femme. — 33. — Des Grands-Augustins. — Un autre fût de porphyre venant du tombeau de Philippe de Commines,

le sarcophage sur lequel elles reposaient à la fin de l'ancien régime[1] avait été oublié à l'École des Beaux-Arts. Sans s'occuper de sa provenance, Duban s'en était servi pour décorer la cour de l'École. Le marquis de Laborde reconnut le fragment précédemment négligé, le réclama[2], l'obtint, et l'installa au Louvre[3] dans une des salles de la Renaissance. Le sort de la figure de Jeanne de Penthièvre avait été différent. Portée à Saint-Denis après 1816 elle y resta méprisée, ou tout au moins non exposée jusqu'en 1845. A cette date, le 6 septembre, elle fut donnée à Louis-Philippe pour le Musée de Versailles par le ministre des travaux publics. La révolution de 1848 ne lui laissa pas le temps de se fixer dans le Musée historique. D'ailleurs, le marquis de Laborde guettait déjà l'occasion de la faire revenir à Paris. Elle y revint en effet, et le baron de Guilhermy y constata sa présence en 1852. Malheureusement, l'éminent fondateur de nos collections de sculpture moderne quitta, découragé, le Louvre, sans avoir assigné une place et une étiquette à la figure de Jeanne de Penthièvre; et l'odyssée de cette pauvre épave n'est pas encore terminée. La fille de Commynes, qui, paraît-il, ne s'était fait reconnaître que de Léon de Laborde et de Ferdinand de Guilhnrmy, fut écartée comme une étrangère du tombeau de sa famille et finit, de chute en chute, non seulement par quitter le Louvre, puis l'île des Cygnes, mais encore par être expulsée du musée de Versailles, et par aller s'échouer à la ferme de la petite Venise, où je l'ai retrouvée l'année dernière moisie et dédaignée[4]. Ce n'est pas la première fois que je montre combien *l'incognito* est périlleux, même pour les monuments les plus célèbres et les plus vantés.

Le baron de Guilhermy a consacré au tombeau et à la chapelle de Commynes trois études intéressantes dans la *Revue générale de l'archi-*

1. Les plus anciennes éditions de Corrozet signalent « le tombeau de marbre et d'albâtre » de Jeanne de Commynes et parlent seulement des effigies de Commynes et de sa femme « à genoux et au naturel. » Ces deux figures sont en pierre.

2. *Gazette des Beaux-Arts,* octobre 1882, et *Un fragment du tombeau de l'amiral Chabot, à l'École des Beaux-Arts,* p. 15.

3. Paris, le 18 décembre 1851. — Monsieur le directeur général, je vous prie de m'autoriser à employer un ornemaniste, dont M. Debay connaît l'aptitude, pour terminer en retour du sarcophage de Commines des ornemens laissés inachevés alors que le monument était enfoncé dans une niche. Il s'agit de répéter les ornemens de la face principale, et ce travail ne dépassera pas une dépense de plus de 100 à 120 francs. Agréez, etc. Léon de Laborde.

4. *Chronique des arts,* 1883, p. 96. Au moment où ces lignes paraîtront, la figure de Jeanne sera revenue au Louvre. Un moulage sera exécuté pour le musée de Versailles.

tecture [1], dans les *Annales archéologiques* [2] et dans son ouvrage sur les *Inscriptions de la France* [3]. Nous ne saurions mieux faire que d'y renvoyer. Voici les conclusions de M. de Guilhermy dans les *Annales archéologiques* : « Jeanne de Commynes mourut en 1514 et fut inhumée auprès de ses parents dans l'église des Grands-Augustins. Sa statue, sculptée en albâtre, a été recueillie par M. Lenoir ; elle se trouve aujourd'hui déposée dans un magasin du Louvre et nous regrettons bien qu'on n'ait pas



ÉCUSSON DE MARBRE AUX ARMES DE FRANCE ET DE BRETAGNE.

(Provenant du tombeau de Renée d'Orléans-Longueville, aux Célestins. — Musée du Louvre.)

replacé l'image de la fille, comme elle était autrefois, au pied du tombeau de son père. Mais ce qui nous semble plus fâcheux encore, c'est que la décoration tout entière de la chapelle de Commynes ait été laissée dans la cour de l'École des Beaux-Arts, décoration d'autant plus précieuse qu'elle a été exécutée en 1506, du vivant de Philippe de Commynes, et probablement sous sa direction. C'est, en effet, l'œuvre d'un lettré appartenant moitié au moyen âge et moitié à la Renaissance, encore chrétien, mais déjà épris des fables et des allégories de la mythologie païenne... Le moment est venu de sauver ces débris. D'après les dégradations qu'ils ont déjà éprouvées depuis qu'ils ont été appliqués aux murs de la

1. T. III, p. 557, avec une planche dessinée par Labrouste représentant quelques parties de la chapelle de Commynes.

2. T. XII, p. 93 et suiv.

3. T. I[er], p. 405.

cour d'honneur de l'École des Beaux-Arts, *il n'est que trop facile de calculer que, dans un espace de temps très court, ils auront vu s'en aller en poussière la plus grande partie de leur ornementation.* »

Il y a trente-deux ans que M. de Guilhermy s'exprimait ainsi.

Il faut espérer que le vœu émis par notre regretté confrère sera bientôt exaucé et que les fragments épars de la chapelle de Commynes seront tous enfin rapprochés dans le musée du Louvre. Cependant, malgré les renseignements transmis par Millin, la restitution intégrale de l'œuvre originale ne sera pas possible. Un grand nombre de morceaux manqueront à l'appel. La chapelle et le tombeau lui-même avaient été remaniés sous l'ancien régime. L'état des lieux que nous a fait connaître Millin n'était pas l'état primitif. Tout le soubassement du tombeau de Jeanne avait disparu avant la Révolution.

Pour se représenter ce que dut être le sarcophage destiné à soutenir la figure, il faut évoquer l'image de quelques monuments similaires à peu près contemporains de celui-ci. Tels étaient ou sont encore, par exemple, les mausolées de Louis de Poncher et de Roberte Legendre, au Louvre et à l'École des Beaux-Arts, de Renée d'Orléans-Longueville à Saint-Denis, de Pierre de Roncherolles et de Marguerite de Châtillon à la collégiale d'Écouis [1], de Charles de Lalaing au musée de Douai [2], de Philippe de Montmorency et d'Artus Gouffier dans la chapelle d'Oiron [3], de Charles de la Trémouille et de sa femme, autrefois dans l'église Notre-Dame de Thouars [4], de Guillaume de Montmorency et d'Anne Pot, jadis dans l'église de Montmorency [5], enfin de Charlotte d'Albret, duchesse de Valentinois, dans l'église de la Motte-Feuilly, en Berri. Il est bien certain que les sarcophages dont se composaient les monuments signalés ci-dessus avaient reçu une décoration inspirée dans une certaine mesure par l'Italie. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter les yeux sur quelques-uns de ceux qui subsistent, ou de lire la description de ceux qui ont disparu. Pilastres, arcades, coquilles, niches, arabesques, tout le programme italien s'y retrouve, et des textes subsistent pour prouver que les amateurs contemporains ne s'y trompaient pas plus que nous. Martin Cloistre, de Blois, s'engageait en 1524, vis-à-vis de Guillaume de Mont-

1. Millin, *Antiquités nationales*, t. III, XXVIII, p. 27, pl. IV.

2. N° 838 du *Catalogue des ouvrages de peinture et de sculpture du Musée de Douai.*

3. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, p. 559 et 561.

4. Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, fonds Gaignières Pe. 7, Réserve f° 23.

5. A. Duchesne, *Histoire de la maison de Montmorency*. Paris, 1624, p. 364.

morency, à fournir pour un tombeau qui lui était commandé « tous les piliers (pilastres) faitz à l'anticque, le mieulx que faire se pourroit et le plus richement; item, sur chascun apostre une belle coquille[1] ». Le même artiste, dès 1521, s'était obligé à élever dans l'église de la Motte la sépulture de Charlotte d'Albret, où devaient être employés des « pilliers taillez à l'antique à candelabres » et des statuettes de Vertus « sur chascune desquelles Vertuz sera une coquille bien taillée à l'antique[2] ».

La statue de Jeanne de Commynes que j'ai rendue à l'étude est, sinon d'une beauté égale à celle de la statue de Roberte Legendre, au moins d'un intérêt capital pour l'histoire de l'art. En effet, nous manquons un peu de renseignements sur les sculpteurs français qui succédèrent immédiatement à Michel-Colombe, sur l'école des Martin Cloistre ou Claustre, de Blois, et des Bonberault, d'Orléans, etc. Un monument de provenance et de date certaines est donc précieux à classer au Louvre. Si nous ignorons quel a été l'auteur de la figure en question, nous ne pouvons nous empêcher de faire remarquer l'analogie frappante qu'elle présente avec une figure de femme[3] de l'église de Thouars dessinée dans un recueil de Gaignières (Cabinet des Estampes, Pe 7, Rés. f° 23) et avec celle de Charlotte d'Albret, œuvre de Martin Cloistre, gravée dans l'*Inventaire de la duchesse de Valentinois*, publié par M. Bonnaffé. Non seulement la disposition du costume, la coiffure, la forme et l'attache du manteau sont les mêmes, mais encore le style paraît identique dans les sculptures comparées. La statue d'Anne Pot, gravée dans l'*Histoire de la maison de Montmorency*, ressemble aussi beaucoup par la coiffure, par la coupe et les ornements du corsage, par le système des plis, à la statue de Jeanne de Commynes. Rappelons encore ici que le monument de l'église de Montmorency avait été exécuté en 1524 par Martin Cloistre, assisté vraisemblablement de Benoît Bonberault.

Il est un monument récemment entré au musée du Louvre, après avoir été rapporté de Saint-Denis, qui doit être cité avant tout autre comme présentant les caractères d'une œuvre exécutée en France, non seulement sous la plus manifeste influence italienne, mais peut-être encore par un Italien, au moins en partie. C'est un bas-relief de marbre haut d'un mètre, large de deux mètres vingt-neuf centimètres, reproduisant la mort de la Vierge. Au centre, la Vierge expirante est étendue

1. *Bibliothèque de l'École des Chartes,* IIIe série, t. II, p. 275. Article de M. de Montaiglon.

2. Edm. Bonnaffé, *Inventaire de la duchesse de Valentinois Charlotte d'Albret,* p. 26.

3. Cf. l'*Inventaire de la duchesse de Valentinois,* p. 27.

sur un lit et entourée des douze apôtres dans diverses attitudes. Fonds d'architecture, de mer et de paysage. Dans le ciel, l'Assomption. Nous empruntons aux *Annales archéologiques*[1] une très exacte description donnée par Didron. Elle est nécessaire, car l'aspect païen de la scène reproduite ne laisserait pas aisément deviner le sujet : « Le bas-relief se compose de deux parties. Dans le bas : douze hommes aux pieds nus ou chaussés de sandales découvertes, assistent à la mort d'une femme étendue sur un lit de parade. Ces douze hommes sont les apôtres; cette femme qui meurt, c'est la sainte Vierge. Saint Pierre, habillé d'une aube sur laquelle est croisée l'étole du prêtre officiant, met entre les mains de Marie la palme que l'archange Gabriel avait cueillie dans le Paradis et que saint Jean va porter devant le cercueil de celle que Jésus lui avait donnée pour mère. Saint André, vieillard à la longue barbe pointue, lit dans un livre les prières des morts. Saint Paul, tête chauve, accoudé sur un pupitre, comme attribut des nombreuses épîtres qu'il a écrites, chante ou pleure celle de ses épîtres où il proclame la résurrection et la vie éternelle. Saint Jean, imberbe, est debout, mains jointes et abaissées en signe de douleur. Un apôtre, que rien ne caractérise, tient un encensoir, dont il va honorer les restes mortels de la vierge... Dans la partie supérieure, Marie, pied gauche sur les nuages, pied droit sur la tête d'un ange, monte au ciel en compagnie de quatre petits anges ou génies qui lui font de la musique. »

Voici comment cette admirable sculpture entra au musée des Petits-Augustins : « Le 5 dudit » [pluviôse an II], nous dit Lenoir dans son *Journal*, n° 219, « reçu du citoyen Sturler, toujours accompagné de son membre du comité révolutionnaire de la section des Lombards, une voiture chargée de fragments de marbre de toutes grandeurs et de diverses qualités... le tout venant de Saint-Jacques-la-Boucherie. Plus un bas-relief en albâtre très mutilé venant du même lieu, représentant la mort de la sainte Vierge, ouvrage du xve siècle. » Lenoir classa ce bas-relief aux Petits-Augustins sous le n° 132. On le trouve sous ce numéro dans les éditions du catalogue du musée des Monuments français de l'an V et de l'an VI, ainsi décrit : « De Saint-Jacques-la-Boucherie. Un grand bas-relief en albâtre, représentant la mort de la Vierge. Plusieurs figures de ce monument, qui a été très mutilé par les malveillans, sont de ronde bosse; les détails en sont fins et délicats. Ce travail paraît dater du commencement du xvie siècle. » En l'an VIII, le bas-relief disparut du catalogue, et en l'an X le n° 132 fut supprimé. Lenoir, dans le *Musée des Monuments*

1. T. XII, p. 310.



LA MORT DE LA VIERGE.

(Bas-relief de marbre de travail italien exécuté en France. Première moitié du XVIe siècle. — Musée du Louvre.)

français (2e édition, tome II, p. 124), en parlant du tombeau de Philippe et de Charles d'Orléans, qu'il avait composé à sa manière sous le numéro 80 de son catalogue, nous apprend ce que notre sculpture était devenue. « Nous avons fait entrer », dit-il, « dans la composition de ce monument des arabesques du temps et un grand bas-relief en albâtre représentant la mort de la Vierge provenant de Saint-Jacques-la-Boucherie. Des détails précieux et des expressions vraies et variées se remarquent dans ce morceau dont on ignore l'auteur. » L'*Essai d'une histoire de la paroisse de Saint-Jacques-la-Boucherie* de l'abbé Villain (Paris, 1758, in-8°) ne parle pas de la *Mort de la Vierge*; les documents des Archives nationales (cartons de la série administrative) que j'ai consultés sont également muets. Elle a été gravée dans le *Musée des Monuments français*, tome II, pl. 75, n° 80, et en partie dans les *Annales archéologiques de Didron*, tome XII, p. 310.

Je crois qu'il serait difficile de nier que ce remarquable bas-relief porte à la fois le double caractère recherché en ce moment par nous dans certaines œuvres d'art. En effet, seul un Italien a pu concevoir le sujet de cette manière. Le fond d'architecture et de paysage est absolument italien par la composition. C'est surtout l'Italie qui abusait alors, dans la sculpture, de ces vues perspectives empruntées à la peinture. Les exemples de Ghiberti et de Rossellino s'étaient propagés. Le bas-relief de Francesco Laurana à Saint-Didier d'Avignon montre une nouvelle application de ce principe, condamnable au point de vue esthétique absolu, mais dont le génie de quelques maîtres du xve siècle a su tirer un parti merveilleux. La Vierge et les quatre anges musiciens qui accompagnent son élévation au ciel sont d'un style purement italien. On les croirait copiés sur certaines peintures de l'école florentine ou de l'école ombrienne. Au contraire, les physionomies et les attitudes des personnages du premier plan sont empreintes dans une certaine mesure de la simplicité et de la naïveté de l'art français. Ils n'ont pu être sculptés que de ce côté-ci des Alpes. Ajoutons que les *fabriques* répandues dans le paysage montrent, par leur forme et la disposition de leurs toitures, que le modèle en a été pris en France. Le même phénomène de juxtaposition de deux arts se reproduit à Avignon, dans le retable de l'église Saint-Didier et, à Marseille, dans le retable de l'autel de Saint-Lazare. Les deux figures qui flanquent de chaque côté le retable de Saint-Didier ne seraient pas données sans hésitation à l'art italien, si elles nous parvenaient isolées et dépourvues de toute mention d'origine. Quant aux statues de valeur inégale qui ornent le monument de Saint-Lazare, quelques-unes d'entre elles trahissent l'influence d'un art différent de celui

de l'Italie, et elles sont, dans plusieurs endroits, en contradiction manifeste avec le style purement italien de la décoration de ce monument.

Il semble donc que la sculpture de la *Mort de la Vierge* soit le résultat des procédés de l'art italien importés et pratiqués à ce moment en France, et il est impossible, après ce que nous avons dit de l'atelier étranger du Petit-Nesle, de ne pas rapprocher, par la pensée, le bas-relief de Saint-



L'ASSOMPTION.

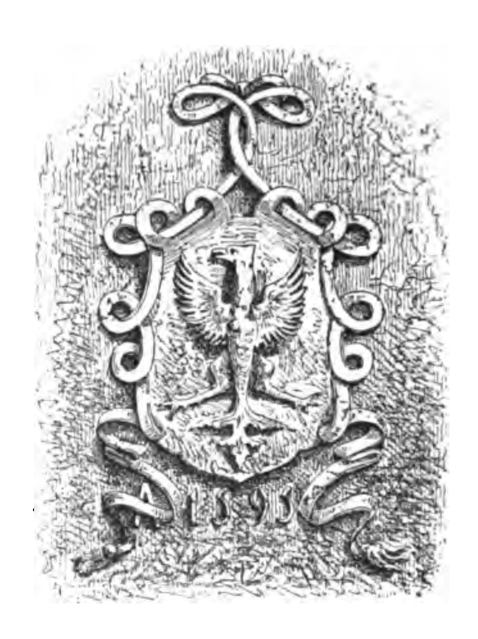
Fragment du bas-relief « La Mort de la Vierge ». (Voir p. 265.)

Jacques-la-Boucherie du groupe d'artistes ultramontains embauchés par la cour de France et domiciliés à Paris au commencement du XVIe siècle. Une part importante du travail, soit à titre d'influence, soit même à titre direct, doit leur être incontestablement réservée dans cette œuvre d'art. Qu'on nous pardonne, en l'absence de preuve documentaire, la hardiesse de cette affirmation. Il y a des cas d'évidence dans lesquels l'usage normal de l'appareil scientifique devient véritablement superflu.

A gauche, vers l'angle supérieur du bas-relief, on lit un monogramme composé de plusieurs lettres, parmi lesquelles une M est parfaitement visible. Ce monogramme est tracé sur le fond à l'aide d'une pâte qui dut être autrefois dorée.

Nous n'avons fait qu'indiquer rapidement ce que nous voudrions avoir le loisir de prouver d'une manière plus complète. Mais nous croyons en avoir déjà dit assez pour montrer qu'il faudra désormais, afin d'expliquer définitivement les obscures origines de la renaissance française, tenir compte d'un élément d'importation étrangère trop négligé jusqu'à présent. Un des foyers de la propagande italienne fut certainement ce groupe d'artistes domiciliés au Petit-Nesle, à Paris. Il ne s'agit plus que de retrouver leurs œuvres. J'espère que mes efforts contribueront à ce résultat et qu'on voudra bien admettre dès maintenant l'existence d'une série d'ouvrages importants qui n'avaient pas encore été classés et qui révèlent, par leur caractère, l'origine à laquelle je prétends les rattacher. Il est nécessaire que cette série d'ouvrages soit représentée dignement dans nos collections nationales.

LOUIS COURAJOD.



LA DAMASQUINERIE



A damasquinerie, comme chacun sait, est l'art d'incruster un métal dans un autre, sous forme de petits filets ou d'ornements qui, martelés et quelquefois rivés par-dessus, ne font qu'un avec le métal qu'on veut orner. En pratique, le damasquineur se borne à incruster l'or ou l'argent sur la surface du fer, de l'acier, du bronze et quelquefois, comme dans la bijouterie, sur l'aluminium. Ce système d'ornementation, particulier à l'Orient, tire son nom de la ville de Damas, en Syrie, d'où beaucoup d'objets damasquinés furent introduits en Europe durant les croisades, et où les damasquineurs arabes lui firent atteindre la dernière perfection.

Mais n'anticipons pas, et prenons l'art qui nous occupe à ses débuts.

Le goût pour le mélange des tons différents des métaux s'est manifesté depuis l'antiquité la plus reculée. Les peuples de l'Orient, qui furent de tout temps si habiles à rechercher l'effet produit par leur contraste, en ont donné sans doute à l'Europe les premiers modèles. Les descriptions homériques nous fournissent la preuve que l'on se plaisait dès lors au rapprochement des métaux diversement colorés. Déjà, dans l'art qui précède la période classique de l'art grec remarque M. E. Saglio[1], on trouve quelques bronzes ornés de filets d'or incrustés. Telle est l'épée de bronze incrustée d'or du musée de Copenhague. D'autre part, les portes du Memnonium ou temple de Memnon, en Égypte, étaient garnies de bas-reliefs de « cuivre d'Asie » avec des incrustations d'or. On voyait, à l'Exposition universelle de 1867, les gonds des portes du temple de Tanis,

1. *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines.* V° Chrysographia.

en bronze orné de fines incrustations d'argent, ainsi que le poignard trouvé dans le tombeau de la reine Aah-Hotep (1703 av. J.-C.); le tranchant de l'arme était d'or, entourant une lame centrale faite d'un bronze noirâtre, sur lequel se détachent des inscriptions et des figures incrustées.

Dès la plus haute antiquité, les diverses sortes d'incrustations paraissent avoir été pratiquées également dans l'Assyrie, dans l'Inde, en Chine et dans presque tout l'Orient. Philostrate rapporte, dans la *Vie d'Apollonius de Thyane*, que ce philosophe, après avoir traversé l'Indus, arrivant à Taxila, capitale de l'ancien royaume de Porus, visita, aux portes de la ville, un temple dans l'intérieur duquel étaient des tables de bronze où « les hauts faits de Porus et d'Alexandre étaient représentés en orichalque, en argent, en or, en *bronze noir;* on y voyait des éléphants, des chevaux, des soldats avec leurs casques, leurs lances, leurs javelots, leurs épées tout en fer : telle une peinture célèbre où la main d'un Zeuxis, d'un Polygnote ou d'un Euphranor se serait plu à rendre les effets de l'ombre et de la lumière, l'air, les plans saillants et rentrants, tant les matières ici mises en œuvre avaient la transparence et le fondu des couleurs. » Ces tableaux avaient été exécutés postérieurement à la mort du conquérant macédonien; mais ce qui est dit de leur perfection atteste une expérience consommée dans un art depuis longtemps pratiqué.

La Grèce connut donc, dès un temps fort ancien, par des modèles venus de l'étranger, l'art de tracer des ornements sur des ouvrages de métal par les procédés de la damasquinure. Mais ce n'est que plus tard, ajoute M. Saglio, que les artistes grecs s'appliquèrent à ces sortes d'ouvrages, comme le démontre un vase en cuivre plaqué et damasquiné d'or et d'argent trouvé en Hongrie et conservé au musée de Pesth.

Ce vase, qui appartient à la période de l'art gréco-romain, est en cuivre plaqué d'argent; « sur l'argent a été uniformément étendue une couverte d'un brun rouge qui sert de fond aux figures et aux ornements dessinés au moyen de fils d'or et de petites feuilles d'argent plaquées sur les traits gravés dans le métal avant qu'il reçût la couverte; c'est donc là un travail de damasquinure ».

Moins enclins que les Orientaux à chercher la beauté dans la richesse et l'éclat des couleurs, les Grecs ont usé avec plus de réserve, dans leur statuaire, des effets qui résultent de pareils contrastes. En général, ce sont les vêtements ou les accessoires qui ont été rehaussés et agrémentés par l'incrustation dans le bronze de dessins d'un métal différent. Ainsi la tunique et la chaussure du Camille du Capitole conservent la trace de légères broderies d'argent. Le Musée Britannique possède une petite statue

en bronze, d'un Romain, dont la cuirasse est couverte d'ornements en argent incrusté. Une autre figure semblable, trouvée à Pompéi, a une cuirasse pareillement décorée d'incrustations d'or. Dans ces curieuses œuvres d'art, ainsi que dans nombre d'objets mobiliers, tels que vases, coffrets, sièges, candélabres, armes, etc., on reconnaît les procédés qui, plus tard, employés dans les ouvrages de Damas, ont fait donner à ce travail le nom de damasquinure. L'argent ou l'or refoulé par le martelage ou par une forte pression dans le cuivre, où le dessin a été préalablement creusé, est plus fortement encore fixé dans l'intaille par le rabat de ce métal sur les contours au moment où il est poli, après l'incrustation.

Ce n'est pas au bronze seulement, mais aussi au fer, que l'or et l'argent ont été appliqués ainsi. Nous citerons comme exemples le plateau supérieur d'un petit vase découvert près de Mayence, damasquiné de filets d'or, puis une clef de fer trouvée dans la maison de Diomède, à Pompéi, enrichie de délicates incrustations d'argent.

Les artistes romains du Ier siècle de l'empire ont quelquefois incrusté dans le bronze le fer lui-même. Pétrone nous représente Trimalchion ayant à son doigt un anneau constellé d'étoiles de fer. Millin prétend qu'il se trouve encore des anneaux antiques d'acier, avec des figures et des feuillages travaillés de cette manière, et qui sont parfaitement beaux. Au dire de Suétone, l'empereur Auguste possédait une figure de bronze portant une inscription dont les lettres étaient de fer. Mais plus fréquemment on rencontre des inscriptions tracées sur le bronze en lettres d'argent et sur l'argent en lettres d'or. Selon Cicéron, la statue en bronze d'Apollon, par Myron, que Verrès osa soustraire au temple d'Esculape, à Agrigente, portait sur la cuisse le nom de l'artiste en caractères d'argent. D'autre part, si l'on en croit Dion Cassius, un décret du Sénat conférant à César dictateur des honneurs extraordinaires, fut gravé en lettres d'or sur des colonnes d'argent.

Il en est de même des boucliers. Sur celui que Démosthène jeta en se sauvant à la bataille de Chéronée, on lisait, selon Pythias, cité par Plutarque, les mots Ἀγαθῇ Τύχῃ en lettres d'or. On ne saurait douter que ce travail d'incrustation fut appliqué à d'autres armes. Il y avait, au Bas-Empire, dans les ateliers impériaux, des ouvriers dont c'était la spécialité. Le Code Théodosien les nomme *barbaricarii*. C'est à ces derniers qu'il faut attribuer les plaques d'airain réticulé qui, au dire d'Eusèbe Pamphile, recouvraient, sous l'empereur Constantin, les parois de l'église des Saints-Apôtres, à Constantinople. Constantin Porphyrogénète, en donnant la description de l'oratoire du Sauveur bâti par son aïeul l'empereur Basile le Macédonien, nous apprend encore que non seulement le

pavé tout entier de ce temple était d'argent massif travaillé au marteau et enrichi de nielles, mais que les murs, à droite et à gauche, étaient revêtus d'épaisses feuilles d'argent damasquiné d'or.

A l'époque franque, la damasquinerie était exercée par les peuples de race germanique qui, selon Lelewel, se trouvaient déjà en possession d'objets décorés par les Arabes et se plaisaient, comme l'a démontré M. Hucher, à imiter jusque dans leurs inscriptions les produits de l'art musulman. Les Burgondes, en effet, ont particulièrement excellé dans le damasquinage. Nous citerons en témoignage les deux épées franques incrustées d'or, exposées en 1867 par Benjamin Fillon, ainsi que les boucles d'agrafes et les plaques de ceinturons en fer incrustées de filets d'argent, recueillies par MM. Auguste Nicaise et Frédéric Moreau père, dans les sépultures mérovingiennes.

Par contre, le midi de l'Europe resta longtemps, pour ces ouvrages, tributaire de l'Orient, car on voit encore, en plein XIe siècle, Constantinople fournir des portes en bronze damasquiné d'argent à la basilique de Saint-Paul, hors des murs de Rome. Pantaléon, riche négociant de la famille des Mauro-Pantaléon d'Amalfi, les fit exécuter, en 1070, à Constantinople, par Staurakios, Grec Byzantin, qui avait probablement appris cet art chez les Asiatiques. Ces portes, qui ont péri dans l'incendie de 1823, étaient divisées en cinquante-quatre compartiments ou panneaux. Les sujets, figures ou inscriptions qui s'y trouvaient reproduits étaient dessinés et gravés en creux sur le bronze, qui présentait une épaisseur d'environ un centimètre, et les intailles ainsi tracées avaient ensuite été remplies de filets d'argent qui faisaient ressortir le dessin sur le bronze.

L'extrême rareté des produits de la damasquinerie au moyen âge semble établir que les peuples de l'Occident ne savaient plus alors enrichir de damasquinures leurs travaux de fer ou d'airain. Le moine Théophile, qui dans sa *Diversarum artium Schedula* a traité d'un si grand nombre des arts d'ornementation, ne parle pas des procédés de la damasquinerie dans les parties de son ouvrage qui sont parvenues jusqu'à nous; mais dans sa préface il donne aux Arabes la prééminence dans l'art de décorer les métaux. Dès le commencement du XIe siècle, en effet, les musulmans de Damas, d'Alep, de Mossoul et d'Égypte s'étaient acquis une grande réputation en ce genre de travail, et leurs artistes découvrirent une palette dans les nuances des différents métaux. Sur une plaque en fer, habilement striée au moyen de la lime, ils dessinèrent leurs compositions, puis ils couvrirent ces dessins de feuilles d'or et d'argent qui, par la pression et le frottement, adhérèrent et s'incorporèrent au fer. Les parties de la plaque non recouvertes furent brunies, et ces métaux, écla-

tant dans leurs différentes nuances, formèrent une sorte de peinture métallique. On possède des vasques, des coupes, des ustensiles de toute sorte, des armes et des armures, avec des inscriptions arabes qui en constatent l'exécution pour les califes, pour des sultans ou pour des émirs



BOUCLIER EN FER REPOUSSÉ, CISELÉ ET DAMASQUINÉ D'OR
A FIGURES DE HAUT RELIEF.

(Catalogue du Musée de Cluny, nº 5424.)

qui existaient au XIIe et au XIIIe siècle. Nous nous bornerons à citer le bassin connu sous le nom de *Baptistère de saint Louis*, que l'on voyait autrefois au *Musée des Souverains*, au Louvre [1], et la belle coupe arabe conservée dans le Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale de Paris [2],

1. N° 29 de la *Notice de M. Barbet de Jouy*.
2. N° 3192.

qui a été faite pour le prince El-Malek-el-Aschraf, souverain de la ville de Mafiarkin (XIII[e] siècle).

Cette coupe, en métal de cloche, est couverte d'incrustations d'or et d'argent, dont le sujet est la chasse et toutes ses variétés usitées dans l'Orient. Le calice de la coupe est divisé, à l'extérieur, en trois zones de hauteur inégale. « La *première zone* ou *frise*, dit M. Chabouillet[1], contient dans six sections, séparées par six rosaces damasquinées en or, des scènes variées de la chasse à pied et de la chasse aux oiseaux de proie. Les figures d'hommes et d'animaux de cette frise sont dessinées et combinées de telle sorte qu'elles forment des caractères et donnent ainsi une légende qui contient des vœux en faveur du possesseur de la coupe.

« La *seconde zone*, entre six rosaces damasquinées en or, semblables à celles de la frise, contient six médaillons déterminés par six cintres et deux ogives où sont reproduites les diverses scènes de la chasse à cheval : cavalier tirant de l'arc; autre frappant de sa masse une antilope; autre le faucon sur le poing; autre frappant un lion de son poignard; enfin, un dernier cavalier lançant un once sur sa proie. Le sixième médaillon est emporté par une brisure.

« La *dernière zone* comprend, dans six groupes divisés par six rosaces, les chasses des animaux entre eux : 1° panthère poursuivant une antilope; 2° lion poursuivant un sphinx ailé; 3° chacal chassé par un léopard; 4° bœuf bossu fuyant devant un lion; 5° tigre attaquant un éléphant; 6° léopard poursuivant un renard. »

Que l'art de la damasquinerie ait pénétré en Italie au XII[e] siècle par le commerce des Vénitiens, des Pisans et des Génois sur les bords de la mer Noire, dans les échelles du Levant, à Damas et à Alexandrie; soit que cet art ait été apporté par les artistes grecs que les Turcs avaient chassés de l'empire d'Orient, toujours est-il, remarque M. Jules Labarte[2], qu'on le voit pratiqué en Italie dès le commencement du XV[e] siècle. La damasquinure est appliquée dès cette époque à une foule d'objets les plus divers. Ce sont surtout les artisans travaillant le fer qui s'emparèrent de ce genre de décoration. Ils s'en servirent principalement, rapporte Vasari, pour incruster ces magnifiques armures d'hommes et de chevaux qui font l'admiration des connaisseurs, pour enrichir d'élégantes arabesques et de superbes rinceaux les boucliers, les poignées et les fourreaux des épées. Au XVI[e] siècle, le damasquinage était arrivé à son plus haut degré de perfection. Venise et surtout Milan se distinguèrent dans ce

1. *Catalogue des camées et pierres gravées de la Bibliothèque nationale*, N° 3192.

2. *Histoire des arts industriels*, Chap. DAMASQUINERIE.

travail. Milan, en effet, eut à cette époque des damasquineurs distingués: Giovanni-Pietro Figino, Bartolommeo Piatti, Francesco Pellizzone et Martino Ghinello. A ces noms il faut ajouter ceux d'artistes qui enrichirent de damasquinures les produits de leur industrie : l'orfèvre Carlo Sovico, Ferrante Bellino et Pompeo Turcone, artisans en fer; Filippo Negroli, armurier fameux, que Vasari cite comme le plus habile ciseleur-damasquineur de son temps; Antonio Biancardi, Bernardo Civo, Frederico et Luccio Piccinini, qui firent des armures pour les Farnèse, et Romero, qui en fabriqua de toute beauté pour Alphonse d'Este IIe du nom, duc de Ferrare. On doit nommer encore, d'après Fioravanti[1], Serafino, armurier à Brescia vers 1320, et Giorgio Ghisi de Mantoue, signalé par Britano dans une note de son édition de Vitruve, comme fort habile dans l'art de traiter le cuivre et de travailler de diverses manières le damasquinage. Benvenuto Cellini, cet artiste universel, s'exerça dans sa jeunesse à faire des damasquinures; il nous l'apprend dans ses Mémoires, ajoutant que les Lombards, les Toscans et les Romains pratiquaient à cette époque (vers 1524) ce genre de travail; les Lombards excellaient à reproduire les feuillages du lierre et de la vigne, les Toscans et les Romains à copier les feuilles de l'acanthe avec ses rejetons et ses fleurs, parmi lesquels ils entremêlaient des oiseaux et de petits animaux.

Quoi qu'il en soit, le plus célèbre des damasquineurs est le Vénitien Paolo Azzimino, auteur d'un coffret d'acier damasquiné d'or et d'argent, publié ici même par M. Lavoix[2]. Au rapport de Vasari, les ouvrages sortis de ses mains avaient une telle perfection, qu'on désignait les plus beaux travaux en ce genre par cette épithète flatteuse : *lavoro all'Azzimina* (c'est un travail d'Azzimino). Dès lors, toute une pléiade d'artistes, ceux entre autres que nous avons cités précédemment, prirent le nom d'*Azziministes* et étendirent leur art à une foule d'objets, à des tables, des coffrets, des cabinets, des toilettes en fer, dans les formes les plus élégantes, avec des ornements, des arabesques et des sujets damasquinés, quelquefois entièrement incrustés de filets d'or et d'argent formant une ornementation riche et compliquée.

La collection Debruge-Duménil contenait plusieurs spécimens de damasquinerie italienne du XVIe siècle : 1° une table en fer damasquinée d'or et d'argent, vendue au duc d'Hamilton 21,000 francs; 2° une toilette de même métal damasquinée d'or et d'argent, acquise par le prince Soltykoff et adjugée, à la vente de cette collection, en 1861, 32,025 fr.;

1. *Miroir universel des Arts et des Sciences*, traduction de Gabriel Chappuys. Paris, 1596.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XII, p. 64.

3° un cabinet de pareil travail, orné de sculptures en fer forgé et ciselé. Toutes ces sculptures sont enrichies d'une fine damasquinure d'or; les parties lisses sont chargées de rinceaux, d'arabesques et de médaillons de la plus grande finesse, en damasquinures d'or et d'argent. M. Anthony de Rothschild s'est rendu adjudicataire de cette belle pièce, également à la vente Soltykoff, moyennant 28,195 francs.

Quelques artistes français commencèrent à pratiquer l'art de la damasquinerie sous le règne de François Ier. On trouve dans les *Comptes royaux* de l'année 1529 un payement de 205 livres tournois fait à un certain Jean Duvet, orfèvre à Dijon, « pour un bassin ouvré d'or et d'argent, à la moresque, sur laton (laiton) ». Néanmoins, un certain nombre d'artistes italiens vinrent en France à cette époque et y généralisèrent l'art de damasquiner les armes offensives et défensives. Henri II, qui avait une affection particulière pour les belles armures, logeait dans son palais même les frères César et Baptiste Gamberti, auxquels on peut vraisemblablement attribuer la célèbre armure dite de Henri II, conservée aujourd'hui au Louvre.

Avec la disparition des armures l'art du damasquinage perdit peu à peu son ancien prestige. On ne damasquina plus que quelques armes d'apparat, épées, canons de fusils ou de pistolets, et de petits objets de toilette. Mme Jubinal de Saint-Albin possède, en ce genre, un busc en fer du temps de Louis XIII, incrusté de fleurs et d'oiseaux d'or sur des tiges d'argent, ainsi qu'une navette à passementerie, du temps de Louis XIV, ornée de marguerites d'argent sur les tiges filiformes à rinceaux en or, encadrées dans un quadrillé d'or à fleurons d'argent. Le premier de ces charmants objets pourrait bien être attribué au célèbre fourbisseur parisien Cursinet, mort vers 1670. « Il a fait, dit Félibien dans ses *Principes d'Architecture,* des ouvrages incomparables en cette sorte de travail, tant pour le dessin que pour sa belle manière d'appliquer l'or et ciseler en relief par-dessus. » Il n'y aurait non plus rien d'extraordinaire à ce que la navette en question fût sortie des mains de de La Cousture, élève de ce même Cursinet, et établi en 1692 Cloître-Saint-Nicolas du Louvre. Suivant le *Livre Commode,* par Abraham du Pradel, il avait « un particulier talent pour damasquiner sur l'acier en Figures et Ornemens de la Chine ».

Ajoutons qu'une râpe à tabac du XVIIIe siècle, en fer damasquiné d'or, conservée au Musée Vivenel, à Compiègne, et représentant deux fumeurs avec un écu à trois faces au revers, porte la signature d'un artiste inconnu, nommé Dumarais.

La ville de Damas, jadis célèbre par ses armes damassées, c'est-à-

dire moirées de différentes nuances, conserva pendant tout le moyen âge, avec Mossoul, Alep et Bagdad, la supériorité pour la damasquinerie; mais



AIGUIÈRE EN FER DAMASQUINÉ, PAR ZULOAGA.

depuis la prise et le sac de Damas par Tamerlan (1401), c'est dans la Boukkarie et dans le Khoraçan que fut particulièrement cultivé le travail du damasquinage.

Aujourd'hui cet art se pratique avec le plus grand succès à Chiraz et

à Ispahan, en Perse, en Espagne et dans plusieurs contrées de l'Inde. On damasquine en or sur le fer à Cachemire, à Guzerate et à Sealcote, dans le Pundjab, où ces ouvrages se nomment *kuft;* et le damasquinage en argent s'appelle *bidiri*, de Beder, dans les États du Nizam, qui fabrique spécialement ce genre de produits. On trouve à bon marché des *kuft* imités par la simple application d'une feuille d'or sur la plaque d'acier sur laquelle le dessin a été gravé au préalable ; on fait facilement adhérer la feuille d'or au dessin, puis on l'enlève du reste de la surface. Les provinces de Madura et de Tanjore fabriquent également des pots de cuivre (*lotas*) incrustés d'argent et des vases de bronze incrustés de cuivre rouge. Ces diverses espèces de damasquinures se font remarquer avantageusement dans la collection du prince de Galles, au Musée Indien, à Londres.

SPIRE BLONDEL.



CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE



On a fait récemment, dans l'installation du musée Britannique, des changements importants. Le déménagement des collections d'histoire naturelle, installées maintenant dans un magnifique palais à South-Kensington, a mis à la disposition des autres sections une série de salles dans l'étage supérieur du musée, dont on a su tirer un excellent parti. Dans une de ces salles, on a installé une collection du plus haut intérêt, qui peut sérieusement venir en aide à la critique dans l'éclaircissement d'une des questions les plus difficiles qui l'aient occupée récemment. C'est une série très étendue d'excellentes photogravures d'après les dessins les plus importants de Raphaël, contenus pour la plupart dans les collections d'Oxford, de Windsor, du Louvre, de l'Albertine, des Offices et du musée Britannique même, à côté desquelles on a rangé des reproductions semblables des dessins, tant discutés dans ces dernières années, du célèbre Album de l'Académie de Venise, connu sous le nom de « Livre d'esquisses de Raphaël ».

Pour la première fois, on a pu voir, commodément rangés sur les parois de la même salle, les principaux dessins incontestés du grand maître, en une série commençant avec ceux de sa première jeunesse et se terminant avec les études pour la *Transfiguration*, à côté de ceux qui, depuis la publication du livre d'Ivan Lermolieff (G. Morelli), *Die Werke Italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, ont été la cause de tant d'assauts acharnés, surtout entre les critiques allemands qui suivent encore Passavant, et ceux qui, comme Lützow, Thausing, Wickhoff et autres, ont adopté les théories de Morelli. On sait que ce critique, remarquablement hardi et original, donne sans hésitation tous les dessins de l'*Album* au Pinturicchio, sauf deux feuillets qu'il laisse à Raphaël, et deux autres qu'il donne à Antonio Pollajuolo. Quelques-uns des partisans de M. Morelli ont brodé sur ce thème, en attribuant les dessins à d'autres peintres moins célèbres de l'école ombrienne, ou en essayant de démontrer qu'ils sont le produit de tout un atelier de

cette même école. D'autre part, MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur récent volume sur Raphaël, ont maintenu l'attribution des dessins au grand peintre [1], sans cependant daigner combattre les théories de M. Morelli, auxquelles, malgré leur retentissement, ils ne font pas la moindre allusion. Je n'ai pas la prétention de rouvrir encore une fois cette question si débattue : je voudrais seulement attirer l'attention des amateurs sur cette exposition, qui fournit des éléments d'étude si complets et si sûrs. Je dois cependant convenir que cette confrontation des dessins reconnus authentiques de Raphaël avec ceux de l'Album a donné une secousse de plus à la position, déjà fort ébranlée, de ceux qui, malgré Morelli et ses partisans, maintiennent encore l'attribution à Raphaël. La comparaison s'établit naturellement entre les dessins de l'Album et les premiers en date que nous possédions de la main de Raphaël, comme, par exemple, les diverses études pour le *Couronnement de la Vierge* au Vatican, qui se trouvent au musée d'Oxford, ou les dessins analogues du musée de Lille. On ne peut s'empêcher, il me semble, d'être frappé de la différence très marquée de sentiment, de manière et d'exécution qui existe entre eux; car les Raphaël authentiques, même les plus primitifs, ont une certaine souplesse et une vigueur de lignes, une recherche de la vérité dans l'étude du corps humain et une vivacité de facture que nous ne retrouvons pas dans les beaux et consciencieux dessins de l'Album.

Dans une salle voisine, on a réuni une collection un peu hétérogène de gravures de toute espèce, d'après les œuvres principales de Raphaël. Dans d'autres salles sont rangées des reproductions d'après quelques-uns des plus beaux dessins de Léonard et de Michel-Ange : on y a réuni aussi quelques échantillons des grands maîtres du xv[e] et du commencement du xvi[e] siècle, y compris une série très intéressante d'après Andrea Mantegna, pour laquelle on a puisé principalement parmi les nombreux dessins d'une importance capitale que possède le musée Britannique même; et enfin plusieurs belles études de Filippino Lippi, du Pérugin, de Lorenzo di Credi, et surtout de Fra Bartolommeo. Cependant le xv[e] siècle eût pu être bien plus largement représenté. L'espace ne manque pas, et il faut espérer qu'on élargira cette série d'une si haute importance pour l'étude.

Cette exposition ayant été très intelligemment faite au point de vue de la critique moderne, et en quelque sorte pour en contrôler les solutions, il convient de signaler quelques légères imperfections dans la description des dessins exposés. Le musée Britannique, sans être forcé de mettre le sceau de son approbation à toutes les théories nouvelles, doit cependant en suivre avec soin les développements et donner des indications suffisantes pour tenir le public au courant. On comprendrait, à la rigueur, qu'un musée en possession d'œuvres originales hésitât avant de mettre en doute une attribution consacrée par le temps; mais dans une exposition de copies comme celle dont il s'agit, dont le but avoué est l'instruction du public, il est certainement regrettable de donner comme incontestées des attributions désormais au moins douteuses. Ainsi l'étude de l'Académie de Venise pour l'*Apollon et Marsyas* du salon Carré, paraît avec la simple inscription « Raphaël — vers 1507 », sans le moindre point d'interrogation, quoique le dessin et le tableau aient été au moins aussi discutés que l'Album de Venise. De même, le célèbre dessin en sanguine des *Noces d'Alexandre*

1 Nous devons ajouter aux remarques de notre correspondant que l'opinion de MM. Crowe et Cavalcaselle est partagée par d'autres juges compétents, et notamment par notre collaborateur M. Eugène Müntz, dont l'opinion en cette matière a une grande autorité. Nous reproduisons ici même quelques-uns de ceux des dessins de l'Album de Venise qui ont été le plus constamment attribués à Raphaël. (N. D. L. R.)



avec Roxane, qui compte parmi les trésors de l'Albertine, paraît sous le nom de Raphaël, qu'il a sans doute porté longtemps avec la pleine approbation de Passavant, mais que des critiques, tels que MM. Morelli (*Die werke Italienischer Meister...,* p. 471) et Thausing (*Wiener Kunstbriefe*, p. 261-263) donnent maintenant sans hésiter à Antonio Bazzi, dit le Sodoma. A l'Albertine même il est maintenant exposé sous le nom de ce dernier maître. C'est, selon ces écrivains, une étude pour sa fameuse fresque de la Farnésine, laquelle étude aurait été plus tard copiée par le peintre de la fresque représentant le même sujet, qui provient de l'ancienne villa



DESSIN DE L'ALBUM DE VENISE ATTRIBUÉ A RAPHAEL.

Raffaello, et se trouve actuellement dans la dernière salle de la galerie Borghèse : on sait que cette fresque y est encore attribuée à Raphaël, quoique l'exécution inférieure en soit tout à fait indigne de lui. L'hypothèse que cette fresque est une adaptation du dessin en question est, en quelque sorte, confirmée par le fait qu'une autre fresque qui lui servait de pendant à cette même villa, et qui se trouve également à la galerie Borghèse, n'est autre chose qu'une adaptation d'un célèbre dessin de Michel-Ange à Windsor. Entre les dessins donnés à Raphaël se trouve aussi celui du Louvre, représentant ce même sujet des *Noces d'Alexandre,* avec cette différence que les personnages, au lieu d'être complètement nus, sont à moitié drapés. Il y aurait peut-être, pour ce dessin aussi, la même rectification à faire.

Parmi les gravures d'après Raphaël, il s'en trouve une qui reproduit le célèbre portrait de la collection Czartoryski, portant la souscription : « Portrait de Raphaël

par lui-même ». Or il est de notoriété que bien des critiques compétents attribuent ce beau portrait à Palma Vecchio, dont, selon eux, ce serait le portrait peint par lui-même, et que ceux mêmes qui tiennent encore pour l'attribution à Raphaël prétendent y reconnaître, non un portrait du peintre par lui-même, mais celui de François della Rovere (Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 1er février 1883).

Je ne doute pas que le nouveau conservateur, M. Sidney Colvin, qui a été nommé quand tous ces arrangements étaient déjà terminés, ne fasse bientôt disparaître ces légères imperfections qui déparent un ensemble si intéressant.

M. Colvin vient de signaler sa prise de possession du poste de conservateur par une découverte très intéressante, dont il a fait part au journal l'*Academy,* dans une lettre intitulée : « Dessins inédits par Vittore Pisano ». Il s'agit de deux dessins de ce maître, dorénavant redevenu célèbre, que M. Colvin a retrouvés au musée Britannique en feuilletant, avec M. le docteur Lippmann, l'un des conservateurs du musée de Berlin, un carton rempli de dessins des écoles allemandes. Ce dernier attira l'attention de M. Colvin sur le caractère fortement italien des dessins en question, et lui, croyant y reconnaître la main de Pisano, fit des recherches dont le résultat fut d'établir avec certitude cette attribution. Ces deux dessins ainsi retrouvés ont une sérieuse importance et ajouteront quelque chose à ce que nous savons déjà de ce grand maître. Les deux dessins se trouvent au recto et au verso d'une même feuille de papier haute de $0^{m},27$ et large de $0^{m},18$; ils sont exécutés à la plume en bistre sur un papier préparé d'une couleur rose jaunâtre. D'un côté est représentée une grande salle à colonnes, dont le dessin architectural est inspiré par le palais des Doges à Venise : sous un écusson portant en blason l'aigle impériale et suspendu à l'ogive centrale, on voit sur un trône un personnage couronné et vêtu du manteau royal; celui-ci tend la main droite à un jeune homme agenouillé tout près de lui, tandis qu'un autre personnage, agenouillé plus loin sur les marches du trône, semble lui rendre hommage. Plus loin encore on voit un prêtre, et des deux côtés de la salle, éparse sous les colonnades, une foule nombreuse contemple le spectacle. M. Colvin reconnaît dans ce dessin une étude pour la fameuse fresque peinte par Pisano, vers l'an 1422, dans la grande salle du conseil du palais Ducal, représentant l'arrivée d'Othon devant son père, l'empereur Frédéric Barberousse, après sa libération sur parole par la République vénitienne. On se souviendra que cette fresque, ainsi que les autres décorations de cette salle, ayant été, cinquante ans après son exécution, fortement endommagée, fut remplacée par des peintures à l'huile dues au pinceau de Luigi Vivarini en collaboration avec les Bellini. M. Wickhoff avait déjà signalé, dans le recueil Vallardi au Louvre, un autre dessin du même maître beaucoup plus petit et moins détaillé dans lequel était esquissé le même sujet.

De l'autre côté de la feuille est un dessin du maître, mieux conservé et plus remarquable, quoique d'une moindre importance historique; c'est une série de petites études très achevées pour une scène de bataille. Les guerriers combattent pour la plupart montés sur des chevaux du même type lourd et puissant qu'on retrouve dans les médailles de Pisano; les armures, les selles et les attitudes raides et un peu embarrassées rappellent, selon M. Colvin, les médailles du maître, et présentent une grande analogie avec les batailles de son contemporain Paolo Uccello. Ce dessin offre une certaine ressemblance avec les études de chevaux, vus de dos et en raccourci, du recueil de Vallardi, signalées par M. Charles Éphrussi dans son travail sur le « Pisano » de M. Aloïss Hess. (Voir la *Gazette* du 1er août 1881.)

Dans une autre salle contiguë à celles qui contiennent les dessins est installée une collection très intéressante de reproductions d'après les graveurs allemands précurseurs d'Albert Dürer, les épreuves reproduites sont de première qualité et choisies parmi celles que possède le musée. On est à même de comparer les œuvres les plus caractéristiques du maître E. S., du maître B. M., de Martin Schöngauer, d'Israël van Meckenen, du Vénitien converti au style du nord, Jacopo de' Barbari, et de bien des anonymes célèbres. A côté est rangé un choix de reproductions d'après les cuivres des meilleurs maîtres italiens du xve et du xvie siècle.

Cette série intéressante est complétée, ou pour mieux dire commencée par une collection exquise, montrée pour la première fois au public, de nielles et d'impressions de nielles sur papier et sur soufre. De Maso Finiguerra lui-même il y a une charmante paix niellée sur argent et encadrée d'une très belle monture émaillée, et plusieurs impressions sur soufre de ses pièces les plus célèbres, qui nous montrent ainsi l'œuvre du maître dans sa première fraîcheur. Parmi les autres trésors ainsi révélés, il y a une merveilleuse coupe, d'un travail apparemment flamand, toute niellée de curieux sujets représentant des Amours se livrant aux occupations les plus diverses, et revêtue d'une fine et élégante monture en argent doré du style gothique de la fin du xve siècle.

Dans les mêmes vitrines, à côté de plusieurs des bois originaux de la « Petite Passion » d'Albert Dürer et de quelques cuivres renommés, se trouve le célèbre haut-relief en pierre de Kelheim représentant la *Naissance de saint Jean,* attribué à Albert Dürer et portant le monogramme du maître. Cependant M. Moritz Thausing, dans sa biographie de Dürer, repousse énergiquement cette attribution et donne ce relief, ainsi que les deux autres de la même série qui se trouvent au séminaire de Bruges et au musée de Brunswick, à un très habile faussaire de Nuremberg, Georges Schweizer, qui travaillait vers le milieu du xviie siècle, et dont on trouve des œuvres originales d'un caractère analogue dans la collection Ambras de Vienne.

On peut voir en ce moment au musée de South-Kensington une partie de la célèbre collection de M. Drury-Fortnum, composée principalement d'œuvres plastiques et d'objets d'art industriel des écoles italiennes du xve, du xvie et du xviie siècle, avec quelques faïences et porcelaines rares. La collection de petits bronzes est du plus haut intérêt et fait preuve d'un goût exquis. Mais, en ce qui concerne les reliefs sculptés, les bustes et les grandes plaques en bronze, la collection n'est pas tout à fait à la hauteur de son renom : il y a sans doute des morceaux intéressants, mais, malgré les grands noms qui y sont prodigués, il y a peu de chose qui soit absolument de premier ordre.

Parmi les objets de la première catégorie, il faut signaler surtout un très bel encrier en bronze, dont le pied est orné de trois sphinx à griffes de lion et le haut soutient un ravissant groupe qui représente le dieu Pan assis et lié, auquel Vénus donne à boire : ce bronze est attribué avec vraisemblance à Riccio de Padoue. Signalons ensuite les deux célèbres encriers par Peter Vischer, qui représentent chacun d'une manière entièrement différente une femme nue qui se tient debout, la main appuyée sur un vase : ils brillent plutôt par la ravissante naïveté et le charme que par le fini ou la correction du modelé. Un *Saint Jean* attribué à Donatello ne montre ni le sentiment ni la puissance qui distinguent le grand Florentin. Une statuette fort curieuse est une Vénus moitié drapée, dont la pose rappelle quelque peu celle de l'Aphrodite de Praxi-

tèle, dite de Cnide; on l'attribue à Giacomo Francia. Un petit satyre assis rappelle fortement le style de Mantegna. Deux toutes petites statuettes exquises, la *Vierge* et *Saint Jean en prière,* sont attribuées à Lorenzo Ghiberti : la Vierge surtout, enveloppée de draperie de la tête aux pieds, est d'un travail merveilleux. Cependant, le sentiment qui a inspiré ces beaux morceaux paraît trop passionné pour qu'on puisse les donner à ce maître.

Un relief en bronze représentant *Ariane* sur un char attelé de panthères et accompagné de satyres est une réplique d'un relief au Bargello de Florence. Ce morceau, d'un beau caractère mais d'une exécution un peu molle et indécise, est attribué avec peu de vraisemblance à Desiderio da Settignano ou à Vittorio Ghiberti : il paraît certain qu'il est d'une époque plus avancée. Une plaque représentant la Mise au tombeau,



DESSIN DE L'ALBUM DE VENISE ATTRIBUÉ A RAPHAEL.

attribuée à l'école de Padoue sous l'influence de Donatello, paraît être une copie réduite ou une adaptation du fameux relief en stuc de Donatello, qui orne le dessus d'une porte au Santo de Padoue : elle est d'un beau travail et d'une expression puissante et pathétique. Un autre relief en bronze qui représente *Élie montant au ciel* sur un char entouré de flammes est attribué au médailleur Sperandio. Un buste fort intéressant est celui de Laurent le Magnifique, dont les traits paraissent avoir été copiés d'après un moulage fait après sa mort ; cette terre cuite, d'un travail un peu rude, mais plein d'énergie, est attribuée à Antonio Pollajuolo et pourrait être la maquette du grand buste que possède lord Taunton.

Parmi les faïences, on distingue trois échantillons de cette très rare porcelaine des Médicis dont l'histoire a été restituée par le baron Davillier, parmi lesquels une petite aiguière surtout est digne de remarque. Elle est décorée d'arabesques bleues sur un fond blanc, et l'anse surtout en est d'une forme charmante. Il faut signaler aussi une belle lampe de mosquée en faïence de Damas, portant une décoration bleue entremêlée de vert, fabriquée, selon l'inscription, en 1549; et deux grands pots de pharmacie d'un bleu foncé, ornés de spirales et d'ornements à reflets lustrés, qu'on attribue

à une fabrique siculo-arabe du XIV[e] siècle (?). Dans la même salle se trouve aussi une magnifique collection de faïences persanes, hispano-mauresques, rhodiennes, et surtout de superbes plats de Damas du plus éclatant coloris et du plus noble dessin, appartenant à M. Goodman.

Dans les salons du Burlington Fine Arts Club on a réuni cet été une collection de dessins et aquarelles ayant trait à l'architecture, comprenant non seulement les œuvres des architectes de profession, mais celles des peintres anglais renommés qui



DESSIN DE L'ALBUM DE VENISE ATTRIBUÉ A RAPHAEL

ont fait de l'architecture une étude spéciale. Il faut remarquer surtout deux grands dessins de la main du célèbre architecte Inigo Jones pour le palais de Whitehall, dont il fit le projet pour Jacques I[er]. On sait qu'il ne put en exécuter que la grande salle du banquet, dont le plafond fut décoré par Rubens. On y voyait aussi un merveilleux dessin de la première période de Turner, *Ely Cathedral,* merveilleux intérieur d'église dans lequel il rivalise de précision avec les architectes les plus habiles. Une série d'excellents dessins d'après les temples de la Grèce, de la Sicile, et de l'Asie Mineure, et une autre d'après les temples égyptiens de Karnac et de Louqsor sont d'un haut intérêt au point de vue de l'architecture et de l'archéologie.

La galerie renommée de Leigh Court, appartenant à Sir Philip Miles, vient d'être dispersée. Elle comptait, parmi une quantité de tableaux fort médiocres, plusieurs œuvres d'un grand intérêt et quelques-unes de premier ordre. Un des joyaux de la collection était un petit panneau, l'*Adoration des Mages,* attribué officiellement

à Giovanni Bellini, mais que les connaisseurs les plus compétents, et entre eux MM. Crowe et Cavalcaselle (Painters of Northern Italy, 1871), donnent avec toute vraisemblance au Giorgione, en le classant entre les œuvres de jeunesse de ce maître : c'est une des rares peintures que la critique moderne lui a laissées. Les types, le coloris, l'arrangement, tout montre encore l'influence de G. Bellini, mais les contours sont déjà moins précis, et la couleur est plus éclatante et plus profonde, surtout dans la gamme merveilleuse des bleus de toutes nuances que le Titien lui-même n'a jamais surpassée. L'ensemble cependant n'atteint pas encore à une harmonie aussi complète que celle qu'on rencontre dans les œuvres de la maturité des Bellins. C'est surtout le sentiment de douce mélancolie dont ce tableau est empreint qui révèle le jeune maître fondateur de l'école vénitienne du xvie siècle. La naïveté du style et une certaine hésitation qu'on y découvre affirment encore l'attribution du panneau à l'époque de la jeunesse de Giorgione et empêchent de penser à ses nombreux imitateurs. Un page, vêtu à la mode vénitienne, vu debout et appuyé au flanc d'un cheval, rappelle le type du saint Libéral du grand tableau d'autel de Giorgione conservé à Castelfranco. La National Gallery, qui possédait déjà un Giorgione authentique, — la belle étude pour ce même saint Libéral, — a aussi acquis ce panneau intéressant. Lermolieff qui s'est occupé spécialement de refaire à sa guise le catalogue complet des véritables Giorgione qui existent encore, ne fait aucune allusion ni au tableau en question ni aux trois ou quatre autres qu'on attribue avec vraisemblance à ce maître dans les collections anglaises.

On voyait encore dans cette collection *La Procession au Calvaire*, panneau central de la prédella du grand tableau d'autel peint par Raphaël en 1505 pour les nonnes du couvent de saint Antoine de Padoue à Pérouse : on sait que ce tableau appartenait au duc de Ripalda, et qu'il a été vu successivement au Louvre et à la National Gallery. Le panneau en question, ainsi que les quatre autres faisant partie de cette même prédella, proviennent de la célèbre collection du duc d'Orléans : les autres panneaux sont tous encore en Angleterre, dans diverses collections publiques et privées. Un des derniers biographes allemands de Raphaël, M. A. Springer, ne paraît pas l'avoir vu ni être bien sûr de son existence; M. Eug. Müntz le signale, sans cependant le décrire. C'est, en tout cas, un original indubitable et assez marquant pour l'époque où Raphaël commençait à prendre son essor et à secouer un peu le joug de l'école ombrienne. Le faire en est en certaines parties un peu vide et sommaire, ce qu'on remarque aussi dans la prédella du *Couronnement de la Sainte Vierge* à la Pinacothèque du Vatican, mais le coloris est d'une finesse et d'une recherche qu'on ne retrouve pas toujours dans les œuvres plus avancées du maître. Le groupe de la Sainte Vierge évanouie, soutenue par les Maries, est une adaptation en petit d'un groupe analogue dans la *Déposition* du Pérugin à l'Académie des Beaux-Arts de Florence. Le même motif servit encore pour inspirer au maître l'esquisse primitive d'une partie de sa grande *Déposition* de la galerie Borghèse. La *Procession au Calvaire* a passé maintenant dans la collection de lord Windsor. Il faut signaler ensuite trois toiles de Rubens dont deux des plus remarquables. La *Conversion de Saül,* tableau de très grandes dimensions, est une des compositions les plus étonnantes du maître, pour la fougue extraordinaire avec laquelle il a représenté cette scène déjà choisie avant lui par Raphaël, et que lui-même peignit, ou fit peindre une seconde fois avec variantes. Jamais peut-être on ne réalisa aussi complètement la puissance irrésistible qui terrassa et métamorphosa Saül : un même souffle semble passer sur tous ces personnages foudroyés

et anéantis par la terreur. Cependant il ne faut pas s'attendre à reconnaître partout dans cette œuvre grandiose la main du maître lui même, car l'exécution en a été sans doute confiée en partie aux élèves.

Une *Sainte Famille* avec sainte Élisabeth et saint François d'Assise, du même, est superbe de couleur et révèle partout la main du maître; la tête du saint François surtout est un morceau superbe. Cependant c'est plutôt un tableau de décoration qu'autre chose, et le peintre n'y a mis ni toute son âme ni toute la vigueur de son exécution. Le tableau de la *Femme adultère,* qu'on prétend avoir été fait par Rubens pour la famille Knuyf d'Anvers, est une œuvre médiocre et très déplaisante d'aspect, dont on ne peut tout au plus qu'attribuer l'ébauche à Rubens. Venaient ensuite les deux



DESSIN DE L'ALBUM DE VENISE ATTRIBUÉ A RAPHAEL.

superbes paysages de Claude Lorrain, qui ont toujours fait la gloire de cette galerie. Le célèbre *Temple d'Apollon,* peint à Rome en 1668 et provenant du palais Alfieri, est digne d'être mis sur le même rang avec les Claude du palais Doria ou ceux de la Bridgewater-Gallery; il a souffert surtout de vernissages indiscrets qui l'ont quelque peu terni, mais il ne paraît pas avoir été retouché. Le *Débarquement d'Énée,* provenant de la même galerie romaine et peint dans l'extrême vieillesse du maître, en 1675, est aussi une œuvre considérable et d'une rare beauté, qui a cependant souffert davantage des nettoyages, et que déparent de nombreux et ridicules personnages à taille de girafe.

On admirait encore dans cette collection une toile très intéressante et bien conservée de Nicolas Poussin, *la Peste à Athènes,* provenant en dernier lieu de la galerie de M. Henry Hope. On sait que ce maître a très souvent traité des sujets analogues, mais ce tableau se distingue cependant des autres par l'effort visible du peintre pour atteindre à un réalisme tragique, et aussi pour vaincre les difficultés du clair-obscur, qu'il a abordées cette fois avec une singulière audace, mais, il faut le dire, sans grand succès. La National Gallery a choisi encore dans cette collection deux Hogarth remarquables : le portrait d'une actrice célèbre de son temps, miss Fenton, dans son rôle favori de Polly Peachem du « Beggar's opera »; et une esquisse à

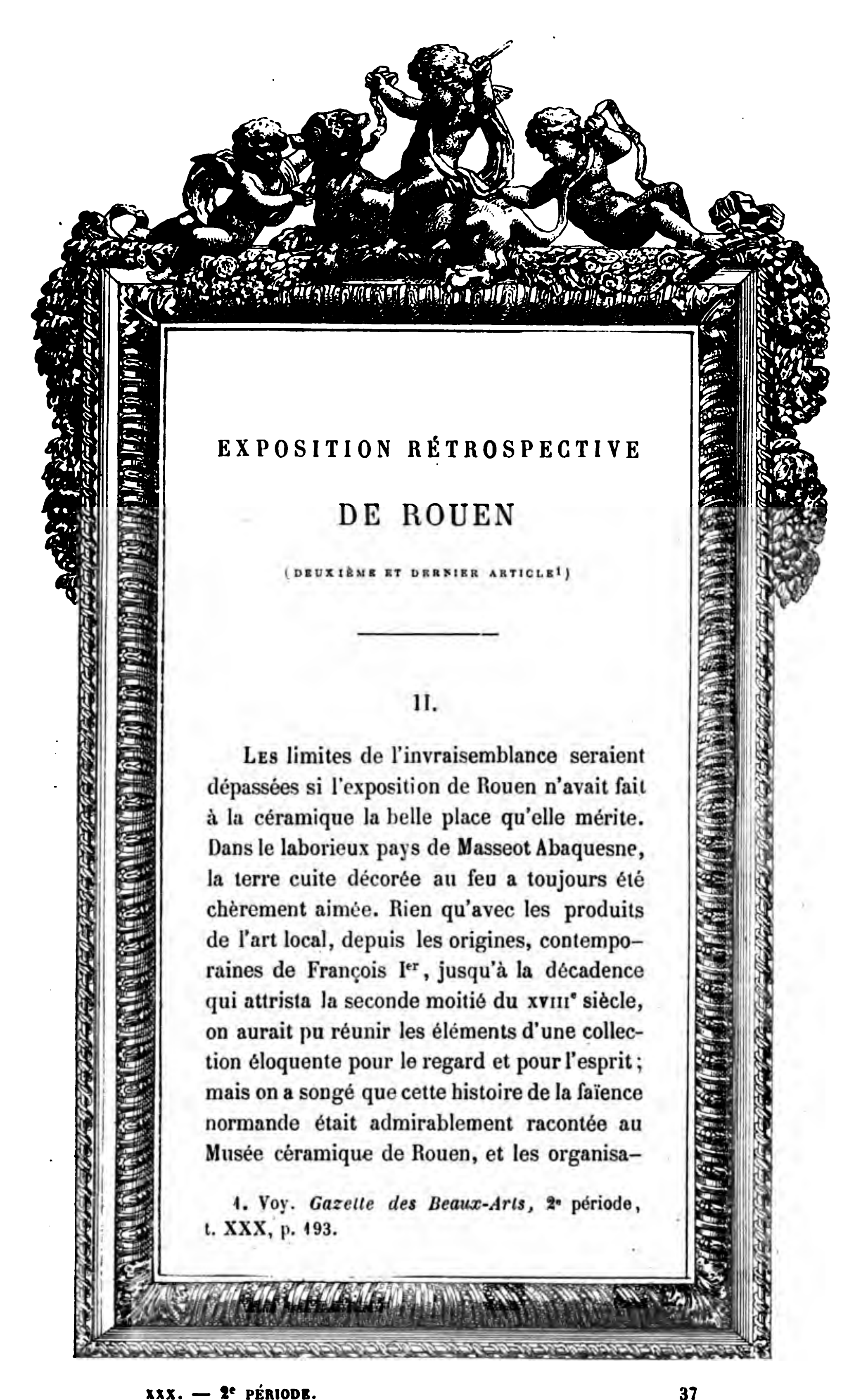
l'huile d'une puissance remarquable, la *Vendeuse de crevettes*. C'est une étude merveilleuse de vérité et de charme, que bien des modernes pourraient envier au maître anglais, et dont le faire large et énergique révèle des qualités de peintre quelquefois absentes dans ses œuvres achevées. La liste des acquisitions nationales comprend encore un petit tableau célèbre, et charmant malgré d'innombrables défauts, la *Procession des pèlerins de Cantorbéry* d'après Chancer, par le peintre anglais Stothard.

CLAUDE PHILLIPS.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Imp. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [3522]



EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

DE ROUEN

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II.

Les limites de l'invraisemblance seraient dépassées si l'exposition de Rouen n'avait fait à la céramique la belle place qu'elle mérite. Dans le laborieux pays de Masseot Abaquesne, la terre cuite décorée au feu a toujours été chèrement aimée. Rien qu'avec les produits de l'art local, depuis les origines, contemporaines de François Ier, jusqu'à la décadence qui attrista la seconde moitié du XVIIIe siècle, on aurait pu réunir les éléments d'une collection éloquente pour le regard et pour l'esprit; mais on a songé que cette histoire de la faïence normande était admirablement racontée au Musée céramique de Rouen, et les organisa-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXX, p. 193.

teurs de la fête, visant à la qualité plus qu'au nombre, ont surtout recherché les pièces typiques, celles que le musée ne possède pas et qu'il accepterait gaiement si elles lui étaient offertes. A ces faïences normandes on a ajouté des céramiques d'autres provenances et on a constitué ainsi un ensemble des plus instructifs.

L'œil du coloriste passionné se portera d'abord sur une vitrine que M. Spitzer a meublée de carreaux persans. On demande quelquefois où est le beau décor, celui qui, employé au revêtement des surfaces, rendra vraiment les murailles joyeuses : il est là avec la fantaisie de la ligne, avec ces écritures en relief qui sont des arabesques, avec l'éclatante beauté des tons que l'Orient excelle à faire jouer sur des fonds légèrement teintés. L'effet optique est vif et presque sonore. Ces carreaux et ces plaques sont des modèles qu'il faudrait placer dans les écoles pour égayer les yeux des enfants et leur apprendre dès le début de la vie que la polychromie n'est pas un cas pendable.

La même vitrine contient un fragment de faïence de la famille verte où se groupent dans un puissant relief des personnages peu idéalisés. C'est une épave échappée au naufrage d'un de ces poêles allemands qui prenaient, dans le palais ou dans la maison, des proportions monumentales, et dont on voit encore un si bel exemplaire au *Rathaus* d'Augsbourg. L'orthodoxie du goût désavouerait sans doute cet art où le caprice s'alourdit souvent, où le germanisme apparaît un peu chargé; mais c'est un art robuste, cossu et bien portant. N'y a-t-il pas, d'ailleurs, dans le beau fragment exposé par M. Spitzer, le spectacle consolant d'une coloration intense et d'une note verte à ravir la pensée?

Pour la poterie d'origine française, nous avons à Rouen des œuvres plus anciennes. L'exposition doit à M. G. Le Breton une petite aiguière qui, par la fabrication et la couleur, se classe parmi les terres cuites de Savignies, près de Beauvais, dont l'étude, encore incomplète, intéresse l'histoire de la céramique au xvie siècle. Albert Jacquemart et M. Édouard Garnier — on voit que je pioche mes classiques — en ont curieusement parlé et ils ont rappelé que les gens de la région, justement fiers de leur industrie, encore qu'elle fût un peu rude, ne manquaient pas, toutes les fois que François Ier passait à Beauvais, de lui offrir quelques pièces de poterie de Savignies ou des fours voisins. On attachait du prix à ces terres, qui ont de l'allure et de la force sous le vert rompu dont elles s'habillent. Le petit vase de M. Le Breton est orné d'une ancienne monture en argent. On le verra dans notre image; on le verra beaucoup mieux aux Champs-Élysées; car l'aiguière de M. Le Breton appartient à la catégorie des bibelots voyageurs. Elle était à Rouen le mois dernier;

elle est aujourd'hui à l'exposition de l'Union centrale et, quoiqu'elle soit d'apparence modeste sous sa glaçure verte, elle y fait très bonne figure.

M. Dutuit et M. de Glanville ont envoyé chacun un de ces épis de faïence dont nos aïeux décoraient leur toiture. Il est admis que ces épis venaient pour la plupart de Manerbe (Calvados). Ils se composent de diverses pièces, volontiers de forme ovoïde, percées au centre et enfilées comme d'énormes perles autour d'un axe qui est une tige de fer. Ces épis de faîtage ont naturellement intéressé les céramographes; oserai-je



POTERIE DE SAVIGNIES (XVI[e] SIÈCLE).

(Collection de M. Gaston Le Breton.)

dire qu'ils sont d'ordinaire d'un style un peu lourdaud et que, malgré la richesse de l'émail qui les décore, ces kyrielles d'œufs enguirlandés ou de vases revêtus de draperies tombantes sentent furieusement la décadence? Il faudrait savoir comment cet art a commencé. On doit supposer que ces épis avaient, à l'origine, une silhouette plus élégante et plus chimérique.

La faïence de Rouen, dont l'histoire est aujourd'hui connue, — sauf l'étrange lacune qu'elle présente pour la fin du XVI[e] siècle et le règne de Louis XIII[1] — intéresse les spécialistes depuis ses premiers essais jusqu'à sa chute. Mais, pour les artistes, cette noble industrie n'a eu que deux

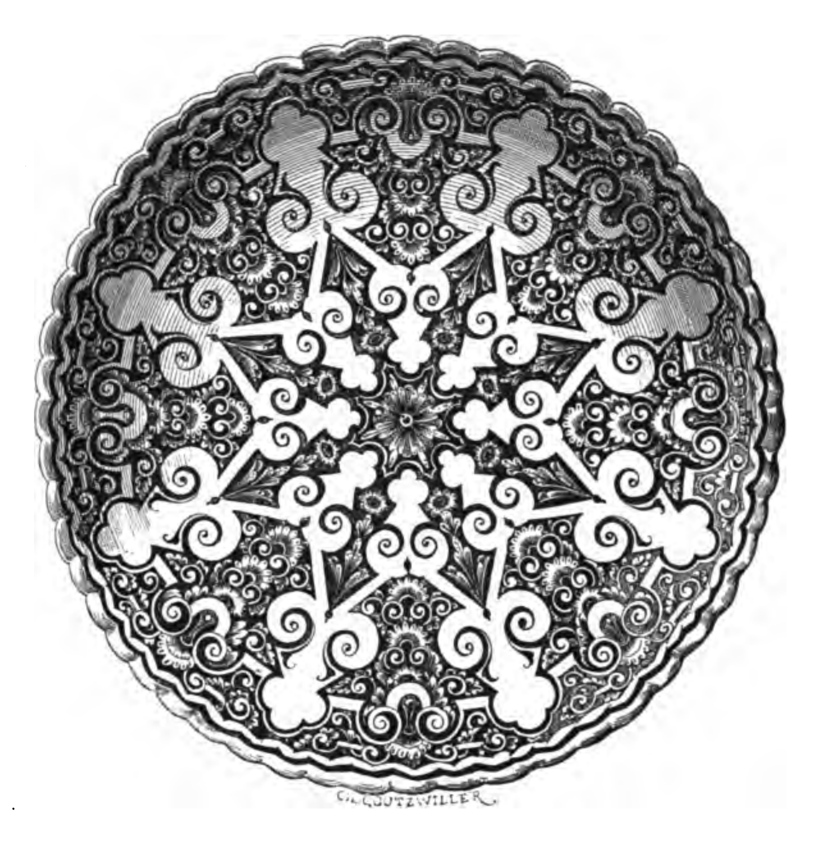
1. Dans l'état actuel de la science, cette lacune est exactement de quatre-vingts ans. Elle s'étend de 1564 à 1644. Les archives ont-elles été méthodiquement interrogées? On est tenté de croire à une recherche insuffisante.

beaux moments. Elle est robuste et sage aux dernières années de François Ier, lorsque Masseot Abaquesne fait, en 1542, pour le château d'Écouen, ces carrelages émaillés dont les musées se disputent les débris; elle entre, sous Charles IX, dans une sorte de sommeil qu'on ne s'explique pas; elle se réveille sous Louis XIV, et alors elle s'exalte au point de séduire la cour et le beau monde et prolonge son succès jusque vers 1735. Une décadence rapide suivit malheureusement cette période triomphante.

Tous ces points sont marqués dans des livres spéciaux que le lecteur a sous la main; ils sont de nouveau mis en lumière au palais des Consuls. Nous ne pouvons entrer dans le détail et étudier l'une après l'autre les pièces de cette vaisselle amusante et vraiment décorative. Pour la plupart, ces pièces prouvent que Colbert avait raison. Dans un mémoire rédigé en 1663 et qui est comme un résumé des choses qu'il voudrait continuer ou entreprendre, l'intelligent ministre écrit ces deux lignes : « Protéger les faïenciers de Rouen... Leur donner des dessins et les faire travailler pour le Roy. » Il ne se trompait pas. Donner des dessins à ces braves ouvriers de l'argile, c'était le point capital. Ils paraissaient fort troublés pour le choix du décor. Nevers les préoccupa et aussi le goût hollandais-chinois qui venait de Delft. La perplexité de leur idéal se précise par un monument bien significatif. Il existe au Musée céramique de Rouen un saladier célèbre qui porte le nom de Brument et la date 1699. Rien de plus hybride. Les bords montrent le décor polychrome à arrangement symétrique, comme ces incrustations de métal dont Charles-André Boulle enrichissait ses meubles; mais au milieu de ce saladier hésitant apparaît une Chinoise absurde tenant un parasol et entourée de végétations chimériques. Ce défaut de concordance fait bien voir quelle était l'inquiétude du décorateur. Et cependant l'influence de Bérain avait déjà commencé à se faire sentir, et l'heure brillante était arrivée. On vit alors, sur les plats, les assiettes, les sucrières, les fontaines, fleurir le décor à lambrequins, les culs-de-lampe typographiques, la dentelle et surtout le style rayonnant qui, ainsi qu'on l'a bien dit, semble un lointain ressouvenir des roses des anciennes cathédrales et qui caractérise la faïence rouennaise à son apogée.

Parmi les belles pièces qui rappellent ce moment glorieux, on remarque au palais des Consuls une assiette décorée en bleu d'ornements équilibrés selon les règles d'une savante symétrie. Nous reproduisons cette assiette magistrale, qui appartient à M. Albert de Bellegarde. Le grand amateur qui possède des richesses dans tous les genres, M. Dutuit, expose un plat admirable et fameux où l'on reconnaît, avec la belle dis-

position d'un décor polychrome, les armoiries de Saint-Simon. Enfin on voit briller dans une vitrine spéciale qu'il emplit de sa majesté le grand plat de M. Maillet du Boullay, pièce exceptionnelle où triomphe le décor jaune jouant sur les profondeurs d'un fond violet bleu. Il a figuré au Trocadéro en 1878 et la *Gazette* l'a déjà décrit et gravé[1].



ASSIETTE EN FAÏENCE DE ROUEN.

(Collection de M. A. de Bellegarde.)

On estime très haut dans la curiosité ces faïences rouennaises, qui sont d'ailleurs assez rares et dont la coloration combine le jaune d'ocre avec les bleus violacés. L'effet décoratif en est, en réalité, très riche et très harmonieux. Delacroix aurait approuvé la juxtaposition de ces complémentaires, et lui-même il l'a victorieusement pratiquée lorsqu'il a fait vibrer en plein azur la note orangée des drapeaux frémissants. Plusieurs

1. Voy. la *Gazette*, 2e période, t. XVIII, p. 759.

de ces plats, celui de M. Maillet du Boullay, par exemple, et le plateau de Mme Pouyer-Quertier, qui sort de la même main et qui porte les armoiries de la famille Asselin de Villequier, mêlent à la fioriture ornementale de petits amours dansant ou voltigeant au milieu des rinceaux et des fleurs. Je n'oserais pas le dire à Rouen, mais, ici, je dois déclarer que ces *amorini* ne sont pas toujours d'une élégance bien authentique : ils ont le vol lourd et la grâce empêchée. Dans les œuvres des successeurs des Poterat, les figures sont loin de valoir les arabesques. Décidément, lorsqu'il demandait que des dessins fussent envoyés aux faïenciers de la Normandie, Colbert parlait comme un sage.

Au moment où s'organisait la décadence, de grands travaux furent exécutés dans la fabrique de Mme Lecocq de Villeray, établie au faubourg Saint-Sever. Cette savante faïencière a sa place dans l'histoire de l'industrie locale, mais sa petite main n'était pas de force à retenir l'art sur la pente fatale où il s'engageait. On sait que les deux grandes sphères du Musée céramique de Rouen, décorées par Pierre Chapelle en 1725, sortent de ses ateliers. Mme de Villeray avait fait faire un carrelage pour une des salles de la maison qu'elle occupait rue d'Elbeuf. Ce carrelage, qui appartient à M. Deschamps, est exposé au palais des Consuls : il est très intéressant, mais un peu pâle. On dirait que la palette de Rouen commence à s'affaiblir. Cette menace ne se réalisa pas. Dans la période de décadence, de plus en plus marquée par l'emploi abusif du carquois et de la corne, les Rouennais trouvèrent encore des accents d'une polychromie très courageuse ; mais ce décor indiscipliné où s'exaltent les tons jaunes n'a plus rien de commun avec le style magnifique et sobre qui caractérise le XVIIe siècle finissant et la Régence. Vers 1735, l'art était malade : en 1750, il était perdu.

Rouen, qui a toujours cru à la toute-puissance du feu, a dû faire de la verrerie. Ce chapitre d'histoire est peu connu. M. Gaston Le Breton, qui se propose de consacrer tôt ou tard à cette question nouvelle un bout de mémoire, a bien voulu prendre en pitié notre indigence. Il nous a transmis quelques notes qu'il lui appartient d'utiliser en produisant les pièces à l'appui. Nous ne possédions guère sur la verrerie rouennaise qu'une courte phrase de Sauzay : « Henri IV établit à Rouen Thomas Bartholus et Vincent Busson, venus de Mantoue, ainsi qu'un autre verrier, François de Garsonnet » [1]. M. Le Breton a des informations plus amples. Ce serait en 1598 que Bartholus et Busson auraient obtenu du roi le privilège de créer une verrerie à Rouen. Le succès fut sans doute incer-

1. A. Sauzay, *la Verrerie*. 1876, p. 44.

tain, car dès 1605, un Provençal, François de Garsonnet, qui arrivait d'Aix, est autorisé à construire, au faubourg Saint-Sever, un four à usage de verrier. On possède, à la date du 20 août de la même année, le bail passé par Garsonnet pour établir son usine. La faveur royale le soutenait : en 1613, son privilège fut prolongé pour une durée de dix ans; mais, avant d'atteindre cette échéance, l'honnête verrier se lassa : en 1619, il cédait son monopole à Jean et à Pierre d'Azémar.

Plus heureux que leurs prédécesseurs, ces derniers paraissent avoir brillamment réussi dans leur entreprise et Rouen leur devrait une illustration de plus. Il existerait même un arrêt du 24 novembre 1635 aux termes duquel les productions de leur fabrique sont estimées à l'égal de celles de Venise. Peut-être était-ce beaucoup dire. Le privilège concédé aux Azémar fut naturellement renouvelé (1635), mais cette fois sans terme fixe : les mêmes avantages étaient, par avance, accordés à leurs successeurs.

A une date que nous ignorons, les deux Azémar s'étaient associés à un bourgeois de Rouen nommé Antoine Gérard. Ce Gérard, qui paraît avoir apporté à l'entreprise le concours de ses capitaux plus que celui de son génie, est mort sans savoir qu'il nous deviendrait cher. Il eut en effet un fils glorieux (1594), Marc-Antoine Gérard de Saint-Amant, si connu au cabaret de la Pomme de pin et au Parnasse. Cet illustre buveur avait à table la plus noble attitude et il troussait d'une façon galante l'ode et le sonnet. Dans son enfance rouennaise, Saint-Amant a vu faire des verres : il apprit plus tard l'art de les vider.

Après la mort des deux Azémar, la veuve de Pierre continua leur noble industrie. Elle eut à se défendre contre l'impertinence de ses concurrents, mais l'administration lui vint en aide et son privilège fut maintenu. On ne sait pas quelles furent ses destinées. Au XVIIIe siècle, la verrerie de Saint-Sever est entre les mains de J.-B. Cardon (1738) et elle est honorée du titre de manufacture royale. Cette qualification un peu platonique faisait bien sur une enseigne. L'établissement passa ensuite sous la direction d'Antoine-François Hubert, qu'un ancien document désigne comme maître de la verrerie royale de Saint-Sever[1].

Ainsi voilà un commencement de lumière. Il faudra revoir les textes et les rapprocher des produits d'origine rouennaise. Les verres n'ayant pas coutume de porter une signature, l'attribution des noms restera

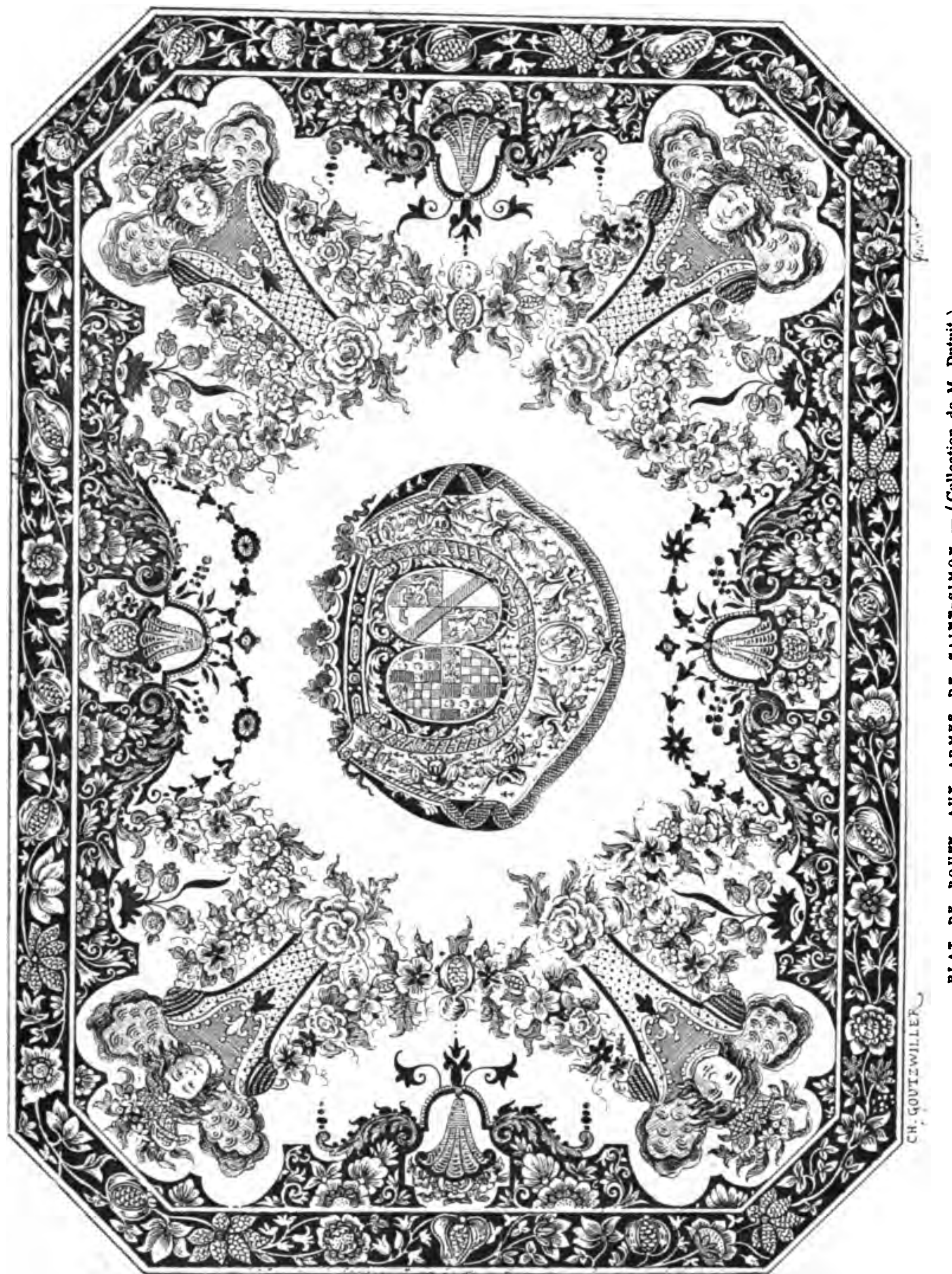
1. A ces renseignements j'ajouterai que les verres de Rouen et des villes voisines trouvaient des acheteurs à Paris. En 1772, « le Sr Prévost, rue Basse-Bonne-Nouvelle, commissionnaire de plusieurs verreries de Normandie », tenait « un des plus fameux magazins de plats de verres assortis ».

malaisée. Mais il ne faut pas dédaigner les œuvres anonymes. M. Le Breton a réuni de précieux échantillons du savoir-faire des verriers normands. Tous sont du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Les formes en sont très variées : quelques-unes sont même exceptionnelles, comme celles de ces petites coupes que supportent de hautes tiges et qui étaient destinées sans doute à servir les fruits confits. D'autres pièces, notamment celle dont la transparence laisse voir une fleur de lis, ont dû présenter certaines difficultés d'exécution. Il semble que les verriers du pays avaient à leur disposition les ressources d'un outillage assez perfectionné.

Parlerons-nous de l'émaillerie? C'est un chapitre que M. Alfred Darcel a traité avec un soin tout particulier dans ses articles du *Journal de Rouen*. Nous ne pourrions que répéter ce qu'il a dit. Il suffira de savoir que depuis les émaux mérovingiens exposés par M. Piet-Lataudrie jusqu'aux bijoux émaillés du XVIIIe siècle, on a au palais des Consuls une chronique en raccourci des diverses phases qu'a traversées ce grand art. Pour le moyen âge, l'atelier de Limoges est là avec ses crosses, ses chandeliers, ses châsses, ses pyxides, où le cuivre emprunte sa parure aux couleurs vitrifiées. On connaît cette orfèvrerie luxueuse et solennelle qui, même sur une surface de petite dimension, donne à la figure humaine, hardiment simplifiée, un caractère hiératique et monumental.

Pour les premières œuvres du XVIe siècle, heure singulièrement brillante dans l'histoire de l'émail français, la critique ne possède pas encore toutes les certitudes qu'elle voudrait avoir. Il est vraisemblable cependant que les deux coffrets exposés, l'un par M. Dutuit, l'autre par M. le comte de Reiset, et qui représentent les travaux d'Hercule, sont dus à Couly Nouailher, celui que Maurice Ardant signale comme ayant été consul à Limoges à la fin du règne de Louis XII. Son style n'est pas exempt d'un certain archaïsme. Mais Couly Nouailher n'est pas très clair dans les livres des doctes et l'on n'en doit parler qu'avec prudence. On hésite aussi sur les émaux du premier des Pénicaud, celui qui, s'appelant Léonard, est désigné par les contemporains sous le prénom abrégé de Nardon. Tout semble prouver que ce Pénicaud a été un maître considérable. Le grand atelier qu'il créa paraît avoir, après sa mort, conservé sa marque, formée des lettres L P réunies et placées sous une couronne. Ce poinçon, peu distinct, mais lisible encore, se trouve au revers d'une très belle plaque appartenant à Mme Ancelin et représentant l'*Ascension*. C'est une œuvre superbe : des paillons d'or, jouant sous l'émail, font étinceler les colorations et leur donnent une incomparable richesse, celle du vitrail qui garde son intensité alors même qu'il est traversé par le rayon.

Nous retrouvons à Rouen un émail qui nous avait déjà frappé à l'ex-



PLAT DE ROUEN AUX ARMES DE SAINT-SIMON. — (Collection de M Dutuit.)

position de 1861 et qui, après tant d'années, nous charme encore. C'est un disque légèrement concave, qui appartient, comme autrefois, à M. d'Iquelon et dont le motif figure le groupe légendaire de saint Nicolas en compagnie des trois enfants. La question de la personnalité des émailleurs limousins étant fort peu débrouillée en ces temps candides, nous avions dû nous contenter de rattacher à l'école des Pénicaud ce beau plat où les figures s'enlèvent en blanc sur un fond grisâtre plutôt que noir égayé d'un léger semis d'or. Depuis 1861, l'érudition a fait quelques progrès : on tient aujourd'hui pour certain que le *Saint Nicolas* de M. d'Iquelon est de Jean III Pénicaud. Ce vaillant artiste n'est pas encore très nettement précisé quant aux dates; mais son œuvre le place à un beau moment du XVIe siècle : il aime les figures allongées à la Parmesan, et il se plaît, avec un peu de manière, aux attitudes élégantes. Léon de Laborde a très bien jugé Jean III Pénicaud, et c'est avec raison qu'il a vanté ses blancs laiteux et ses rehauts d'or sobrement appliqués sur des fonds noirâtres.

La marque P. R. est suffisamment connue. C'est celle de Pierre Reymond, qui travailla de 1534 à 1584, c'est-à-dire pendant cinquante ans. Cet infatigable producteur a multiplié les émaux en grisaille où l'on voit, dans un sentiment bien conforme à l'idéal du temps, des scènes religieuses ou mythologiques. Les carnations des personnages y sont revêtues d'un ton rose saumon qui s'exagère parfois jusqu'à l'invraisemblance. Pierre Reymond a souvent appliqué son talent à la décoration d'une luxueuse vaisselle d'émail qui restait sans doute inutile et charmante sur le dressoir de la salle à manger. Grâce à M. Stein, nous avons de lui, au palais des Consuls, une urne à deux anses représentant *Diane et Actéon*, et deux salières qu'illustrent la *Naissance d'Hercule* et sa *Descente aux enfers*. Au contingent fourni par Pierre Reymond il faut joindre deux assiettes qui font partie d'une suite célèbre où se trouve racontée, d'après des dessins raphaëlesques, la fabuleuse aventure de Psyché. Ce sont là de belles œuvres et séduisantes dans leur harmonie noire, blanche et rosée.

Ce grand art de l'émail, tel que l'ont entendu les vrais maîtres, n'a guère survécu au XVIe siècle. La décadence est triste comme une faillite chez les Laudin et leurs derniers imitateurs. Il vaut mieux, puisque aussi bien l'art doit rester notre préoccupation essentielle, passer brusquement à un autre chapitre.

L'exposition de Rouen s'est honorée en donnant asile à un certain nombre de meubles de diverses époques. Les lacunes étant considérables, il n'y a pas là matière à une étude méthodique : du reste, le musée du

mobilier n'existe nulle part à l'état de collection complète et savamment classée : il faut prendre les cas particuliers tels qu'ils se présentent, sans qu'il soit possible de songer encore à une détermination précise des origines et des écoles. On trouve cependant au palais des Consuls quelques beaux travaux de la corporation qui, depuis les huchiers du moyen âge



VERRERIES NORMANDES

(Collection de M. Gaston Le Breton.)

jusqu'aux marqueteurs du temps de Louis XVI, a vaillamment taillé et assoupli le bois. Des deux côtés de la muraille on a placé des coffres, des bahuts, des crédences. Ces meubles sont d'abord très simples : le style se modifie peu à peu et affecte, au XVIe siècle, un vif enthousiasme pour les formes architecturales et pour les enjolivements de la sculpture. A la période suivante on voit apparaître les placages d'écaille ou de lames d'ivoire, les incrustations de métal, les découpages hardis du bois doré, et ces cabinets flamands qui, entr'ouverts, laissent apercevoir des colon-

nades, des miroirs et des paysages à la Paul Bril. Ces meubles, dont quelques-uns sont superbes, appartiennent à MM. Lizé, Dutuit, Spitzer, de Bellegarde et à d'autres encore.

Comme exemple de l'ébénisterie du temps de Louis XIV, nous avons le fauteuil de M. Guéroult. Ce meuble est connu des Parisiens, qui l'ont vu en 1882 à l'exposition de l'Union centrale[1]. Il est de bois sculpté et doré : le siège est en canne; le dossier et les montants portent, avec la fleur de lis, les deux L du monogramme royal. L'ensemble est d'un goût large et simple, et la silhouette modérée ne se permet aucun caprice excessif. Ce meuble vient d'une bonne maison : inscrit sur un inventaire du mobilier de la couronne, qui date du commencement du règne de Louis XV, il figure encore sur un registre de 1775, avec le mot *déchargé*. Le fait est curieux. Il prouve que les gens du roi étaient autorisés à alléger de temps à autre leurs dépôts et à se défaire des meubles démodés.

Nous nous attendions à trouver au palais des Consuls une collection de ces armoires patriarcales qui, d'après la tradition, s'élaboraient en Normandie. Il n'y en a qu'une, celle où M. G. Le Breton a mis à l'abri des chocs malencontreux ses précieuses verreries rouennaises. Par le caractère des sculptures qui la décorent, cette armoire, dont nous donnons le dessin, est tout à fait contemporaine de la vieillesse de Louis XIV : elle pourrait même dater de la Régence. Elle est simple et de bon goût. C'était un meuble de ménage, qui, se sachant utile, se contentait de remplir dans la maison un rôle sans éclat. Ainsi que nous le disions tout à l'heure, ces armoires sculptées — quelques-unes sont superbes — sont volontiers considérées comme le produit d'une industrie normande. Il est certain qu'on en a trouvé un grand nombre dans le pays, et il est d'ailleurs tout naturel que les artistes qui, au XVIe siècle, sculptaient les portes de Saint-Maclou, aient laissé des successeurs habiles dans l'art de tailler le bois; mais les preuves manquent et il est vraisemblable qu'on a fait ailleurs des armoires du même style.

Pour savoir avec quelle étonnante habileté nos sculpteurs ont su assouplir le bois, le modeler et lui faire exprimer la morbidesse des carnations humaines, il faut étudier le cadre de glace qui, légèrement allongé dans ses branches verticales, décore le seuil de cet article. La partie supérieure est ornée d'un groupe d'enfants jouant avec un animal chimérique. C'est un travail de la fin du XVIIe siècle. A voir la largeur du ciseau, la belle liberté de l'outil, et surtout le rendu des chairs vivantes

1. Il est décrit et gravé dans les *Arts du bois*, p. 32 et 40.

et grassouillettes, on pourrait penser à une main flamande, à un successeur de François Duquesnoy, le grand sculpteur des enfants. Mais ici il est



ARMOIRE DE LA RÉGENCE

(Collection de M. Gaston Le Breton.)

bien difficile de prononcer un nom : il y avait sous Louis XIV beaucoup d'artistes qui, dans le travail du meuble, s'inspiraient des méthodes venues du Nord. Les deux écoles s'étaient connues et pénétrées. Claude Lestocart, l'auteur de la chaire de Saint-Étienne-du-Mont, avait quitté

Arras pour Paris ; il savait comment on travaillait dans les Flandres. Ces habiles maîtres dont l'histoire a perdu la trace faisaient parler au bois le langage de la plus complaisante argile.

Plus tard, et en Italie surtout, on tomba dans les singularités de l'infiniment petit. Les vitrines où M. Maze-Sencier a réuni sa précieuse collection de boîtes et de tabatières nous montrent quelques curiosités qui rappellent à ceux qui ont pu les étudier ailleurs les menus travaux d'un artiste patient jusqu'à la folie. Ce sont des boîtes dont le couvercle est orné de petites figurines, de guirlandes, de paysages taillés dans le bois avec le canif d'un lilliputien. On sait le nom de l'auteur de ces chefs-d'œuvre extraordinaires et puérils : il s'appelait Bonzanigo. Ce faiseur de bas-reliefs microscopiques a été un peu oublié par les dictionnaires. Né à Asti vers 1740, Giuseppe-Maria Bonzanigo passa la plus grande partie de sa vie à Turin, et il y mourut le 18 décembre 1820, *per oppressione di petto*, maladie permise à un octogénaire[1]. Ces miniatures de bois, qui ont l'air d'être faites avec des cheveux, obtinrent un grand succès. Bonzanigo a formé plusieurs élèves, entre autres Tanadéi. Celui-ci travaillait en 1813 et paraissait atteint du même délire. Au musée civique de Turin on voit toute une collection de petites sculptures de Bonzanigo. Elles sont, en effet, incroyables, mais elles inspirent des inquiétudes sur l'état mental de ce vénérable maniaque.

En raison de son caractère encyclopédique, l'exposition de Rouen devait faire une place aux tissus et aux broderies. Dans ce genre, si digne de l'attention des curieux, M. Spitzer triomphe avec éclat. Sa vitrine abonde en merveilles. La *Gazette des Beaux-Arts* en a déjà décrit quelques-unes[2]. C'est d'abord le parement d'autel ou de lectrin qui représente l'*Arbre de Jessé :* en tenant compte des similitudes de style qu'il présente avec les vitraux et les miniatures du XIVe siècle, on doit le dater de la même époque. Ainsi que l'a dit un de nos collaborateurs, cette broderie est exécutée sur une toile de fil qui est comme diaprée d'or : les feuillages faits au crochet sont appliqués sur les fonds : pour les vêtements des personnages, on a mis en œuvre la soie nuée; enfin, pour parler à la façon des spécialistes, les carnations ont été traitées au

1. On trouvera quelques détails sur Bonzanigo dans l'intéressant opuscule d'Angelo Angelucci, *Sulla mostra dell' arte antica in Torino nel MDCCCLXXX* (Turin, 1880, p. 299).

2. 2e période, t. XXVIII, p. 334 et 424. A propos de l'*Arbre de Jessé*, nous devons dire que les bons auteurs ne sont pas d'accord sur la destination de cette broderie. M. Darcel est disposé à croire qu'elle constituait l'ornement d'une chape ou d'une chasuble. (*Journal de Rouen*, 23 août 1884.)

point de peinture. L'ensemble est hiératique et superbe. On est tenté de reconnaître dans ce beau travail la décision et l'adresse d'une main française; mais l'histoire de la broderie est encore trop flottante pour qu'il soit possible de décerner à l'*Arbre de Jessé* un certificat d'origine.



DALMATIQUE EN VELOURS DE GÊNES.

(Collection de M. Spitzer.)

Une autre pièce de premier ordre est également exposée par M. Spitzer. C'est une dalmatique dont les orfrois représentent des saints placés sous des dais. Le détail architectural s'inspire du style du xv[e] siècle : l'œuvre pourrait cependant être un peu postérieure, et il est vraisemblable qu'elle vient des bords du Rhin. Les broderies s'appliquent sur un velours de Gênes rouge incarnat, taillé, contretaillé et broché d'or. Ce

vêtement sacerdotal est la plus magnifique des parures. Au risque de déplaire à Luther, qui préparait déjà ses belles révoltes, on aurait volontiers fréquenté les églises au temps où, sous l'éclair des cierges, les princes du clergé apparaissaient vêtus de pareilles splendeurs.

Quelques tapisseries décorent les murailles du palais des Consuls. Celle qui appartient à M. Maillet du Boullay est évidemment du XVIe siècle. Elle est tissée d'or et de soie et représente un seigneur et une dame jouant aux échecs au milieu d'une cour noblement parée. L'œuvre, sortie d'un atelier inconnu, se particularise non seulement par le petit nombre de couleurs employées, mais encore par la blancheur des carnations. Cette belle tapisserie, qui a souvent occupé les chercheurs, demeure, quant à présent, sans nationalité.

Il faut aussi dater du XVIe siècle, en leur attribuant une origine flamande, les trois pièces d'une tenture qu'expose M. Le Breton et dont le sujet paraît emprunté à la biographie de Marguerite d'Autriche, protectrice de tous les arts. On la voit d'abord recevant le portrait de son futur mari, Philibert II, duc de Savoie : on assiste ensuite à la cérémonie des fiançailles et enfin à celle du mariage. L'événement, on le sait, est de 1501. Est-ce bien là le sujet qui a inspiré les auteurs de cette tapisserie? La question a été récemment posée, et elle n'est pas encore définitivement résolue. On a cru trouver une ressemblance entre les deux principaux personnages de la tenture et les effigies de Marguerite et de Philibert, tels que nous les montrent, d'une part, les vitraux de Brou, et, d'autre part, la médaille où ils sont figurés en buste et comme enfermés dans une palissade faite de cordes tressées. Cette ressemblance, je dois le dire, n'est pas criante; mais les costumes sont bien du temps de Louis XII. On suppose que les cartons ont été donnés par Bernard van Orley, qui travailla souvent pour les ateliers de Bruxelles. Une pareille conjecture ne semble pas imprudente. Van Orley a beaucoup aimé les portraits et il s'en rencontre un certain nombre, quoique un peu atténués, dans cette tapisserie qui, malgré les inquiétudes qu'elle a soulevées, a bien l'air de raconter un fait historique.

Si nous avions l'ambition de tout dire, il nous faudrait parler des livres superbes réunis dans les vitrines de M. Eugène Dutuit, des premiers volumes sortis des presses normandes, des cuirs gaufrés et des travaux de gainerie dont M. Spitzer a formé une si riche collection, des poteries japonaises et chinoises de M. Bing, des bronzes de M. Antonin Proust, des horloges et des cartels prêtés par divers amateurs. Mais il faut s'arrêter. Nous fermons les yeux, même devant un album d'Hokousaï. Une exposition n'a pas toujours le compte rendu qu'elle mérite.

Dans cette réunion d'œuvres d'art venues de tous les horizons et inspirées par tous les idéals, nous constaterons avec la noble fierté d'un homme qui a été Rouennais pendant quatre jours que la note locale se fait fort bien entendre. La Normandie n'a pas été dans l'histoire une province paresseuse : ce n'est pas seulement sa faïence qui lui fait honneur; elle a eu des verriers que nous connaissons mal, mais qui n'étaient point médiocres; elle a eu, dans la bijouterie qui mêle au métal la pierrerie factice ou le caillou, une originalité propre et un caractère. Ces choses se voient très nettement au palais des Consuls et on ne les oubliera pas.

Il manque cependant à l'exposition de Rouen quelques échantillons de certaines industries chères à la région. L'art de travailler le fer y a été poussé très loin. Les grilles qui entourent le chœur des églises, les balcons des maisons du dernier siècle sont de véritables monuments de serrurerie. Rouen a eu aussi son importance dans l'art des tissus : si le lecteur avait assisté, en 1633, à l'inventaire fait après la mort de Marie Cressé, il aurait vu chez la mère de Molière une « tenture de tapisserie de sept pièces, façon de Rouen. » Après avoir dressé le catalogue des meubles de Marie Cressé, le même acte nous fait entrer dans la boutique du père Poquelin, et nous y trouvons « sept aunes de tapisserie de Rouen. » Enfin, l'industrie normande s'est exercée, au siècle suivant, dans une fabrication d'un goût singulier et peut-être douteux. N'est-il pas curieux d'apprendre par un almanach de 1772 qu'un certain Tierce tenait alors à Rouen « une des plus fameuses manufactures de tapisseries de laines hachées? » Pour deviner le procédé qu'employait l'illustre Tierce, il faudrait examiner de près un lambeau de ses tentures suspectes.

Et c'est pour cela qu'indépendamment des expositions rétrospectives qui, comme celle dont nous avons trop longuement parlé, ne sont que la fête de quelques semaines, nous voudrions voir les villes intelligentes songer aux leçons qui demeurent et instituer, au bénéfice des aïeux et au profit de leurs descendants, de véritables musées consacrés à l'histoire des industries locales. Rouen a commencé. Le Musée céramique, inauguré en 1864, est une des richesses de la France. Mais, si précieuse qu'elle soit, cette collection est incomplète : elle ne raconte pas tout l'art normand. Le temps est venu d'élargir le programme primitif. Il faut, au moyen d'exemples bien choisis, dire ce qu'ont été les forces actives de la région et son idéal; il faut enseigner le plus de choses possible à la corporation des ignorants, y compris les critiques empêchés qui doivent se classer modestement parmi les grand'gardes de la jurande.

PAUL MANTZ.

A PROPOS D'ADRIAEN BROUWER

(PREMIER ARTICLE)



DANS sa vive et piquante étude sur Adriaen Brouwer, M. Paul Mantz invitait les amis de l'art flamand à rechercher « la vérité authentique » sur ce maître dont la biographie est enveloppée de tant d'obscurités. Prêchant d'exemple, il soumettait à un contrôle clairvoyant les trop rares documents et les quelques légendes qui nous renseignaient si incomplètement sur la vie de ce peintre aventurier. De cette étude jaillissait une physionomie très animée de Brouwer, heureusement relevée par une délicate et sûre appréciation de l'œuvre du maître. Mais, moins satisfait de lui-même que ses lecteurs, notre savant confrère et ami provoquait de nouvelles investigations : « Comment se fait-il, dit M. Mantz, qu'une œuvre aussi originale, aussi caractéristique que celle de Brouwer n'ait pas inspiré à quelque érudit le désir de reconstituer l'état civil d'un maître qui fait tant d'honneur aux régions du Nord ? » Ce vœu a été entendu ; depuis 1880, M. Joos van den Branden, dans une série de neuf articles publiés par le *Nederlandsche Kunstbode* (1881-1882), et tout récemment M. Bode, dont la compétence est connue, dans les *Graphischen Künste* de Vienne, ont fouillé le terrain en tout sens et exhumé de précieuses trouvailles. C'est ce dernier travail, résumé critique de tous les précédents et riche en curieuses nouveautés, que nous allons prendre pour

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 1er décembre 1879 et 1er janvier 1880.

guide, sans autre ambition que d'ajouter un modeste supplément aux brillantes pages de M. Mantz.

M. Bode a usé largement de la magnifique hospitalité que lui ont offerte les *Graphischen Künste,* ce recueil dirigé avec tant d'autorité et de zèle savant par M. Berggruen, enrichi de ces irréprochables illustrations [1] qui complètent si utilement le travail écrit et auquel nous devons tant d'intéressantes monographies des grands maîtres.

Brouwer est-il Flamand ou Hollandais? Est-il né à Audenarde ou à Harlem ? On n'est guère mieux renseigné sur ce point important qu'on ne l'était en 1879. Le nom même est aussi flamand que hollandais; on rencontre dans les deux pays nombre de Brouwer ou de Brauwer. M. Rapsaet [2], qui a interrogé à fond les archives d'Audenarde, y a rencontré, aux premières années du XVII[e] siècle, toute une tribu de Brouwer dont trois portent le nom d'Adriaen [3]. Le même M. Rapsaet consigne un très curieux témoignage qui, sans atteindre la valeur indiscutable d'un document officiel, inspire la confiance par un sincère accent de vérité. Voici ce que rapportait le grand-père de M. Rapsaet : « Quant au peintre Adriaen Brouwer, j'ai vu, avant la révolution et du temps que j'étais secrétaire du collège des chefs-tuteurs de la ville d'Audenarde, l'état des biens ou inventaire après décès d'Adriaen de Brouwer ; il était peintre de patrons pour les maîtres tapissiers et mourut en état de déconfiture. Les tuteurs de ses enfants renoncèrent à sa succession ; son fils le peintre, alors âgé seulement de seize ans, avait déjà abandonné la maison paternelle, sans que l'on sût où il s'était retiré. »

Les Flamands ont toujours revendiqué Brouwer comme un de leurs compatriotes. Au bas des premières épreuves du portrait de Brouwer par Van Dyck, gravé par Bolswert, on lit :

ADRIANUS BRAVWER
GRYLLORUM PICTOR ANTVERPIÆ

Au bas des épreuves postérieures, une inscription plus explicite :

ADRIANUS BROVWER
GRYLLORUM PICTOR ANTVERPIÆ
NATIONE FLANDER.

1. Nous devons à l'obligeance de M. Berggruen la communication des reproductions qui illustrent notre travail.

2. *Annales de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand.* Année 1852.

3. M. Bode signale chez M. Habich, à Cassel, un tableau de genre, de l'école hollandaise, signé Brouwer, 1634. Il n'y a rien de commun entre l'auteur de ce tableau et notre maître.

A côté de Cornélis de Bie et de Sandrart, qui dit expressément *Pictor flandricus,* Isaak Bullart, un contemporain qui a dû bien connaître Brouwer, le donne comme « natif d'Audenarde. » A cela qu'oppose-t-on du côté de Harlem ? Très peu de chose. Toutefois un dessin à la plume de Matthys van den Bergh [1], d'après un tableau du maître, *une Danse de paysans,* porte la mention suivante : *Adrian Brouwer Harlemensis inventore.* Signé *V.-V. Berg 20 Juny 1659.* Mais il est clair que le mot *Harlemensis* peut désigner un peintre établi à Harlem aussi bien ou mieux qu'un peintre né à Harlem. En somme, il semble que Brouwer est vraiment d'origine flamande et que, selon toute probabilité, il est né à Audenarde.

Pourquoi cependant a-t-on voulu faire de lui un enfant de Harlem ? Sans doute parce que, dès ses premières années, il émigra en Hollande. Tous les biographes sont d'accord sur un séjour dans les Provinces-Unies au temps de l'adolescence. Leur témoignage est confirmé par la mention *harlemensis* dont on vient de parler. M. Bode l'appuie même sur des présomptions qui sont presque des preuves : une eau-forte de Brouwer très jeune montre dans le fond les armoiries d'Amsterdam; beaucoup d'œuvres de la jeunesse du maître, tableaux et dessins, ont été reproduites par des graveurs d'Amsterdam, les S. Savery, les J. et C. Vischer, les D. van den Branden, etc., et publiées par un éditeur de la même ville. Le paysage d'un des premiers tableaux de Brouwer est de la main de A. Keirincx qui abandonna Anvers pour s'établir en Hollande en 1627 ; à cette date, Brouwer, âgé d'environ vingt ans, devait habiter quelque ville des Provinces-Unies, rien ne révélant sa présence en Flandre avant 1631. Peut-être est-ce encore au souvenir de ce séjour en Hollande qu'il faut attribuer la liaison étroite de Brouwer avec les Néerlandais Jan Lievens et Jan David de Heem, dès leur arrivée à Anvers en 1636. Enfin les œuvres de jeunesse du peintre, que nous aurons à examiner, sont empreintes d'un caractère hollandais qui, mieux que toute autre indication, témoigne d'un assez long séjour en Hollande.

A partir de 1631, nous pouvons suivre pas à pas maître Adriaen, fixé définitivement à Anvers. Les documents abondent; ils sont éloquents, tristes pour la plupart : notes de créanciers, menaces de saisie, inventaire par ministère de justice. Ces créanciers, dont on dit tant de mal, ne sont point si inutiles; nous leur devons le plus clair de ce que nous savons sur plus d'un peintre, sur Brouwer surtout.

1. Au Cabinet des Estampes de Berlin.

Dans l'hiver de 1631-32, Brouwer, reçu maître dans la guilde de Saint-Luc, paye le droit d'entrée de vingt-six florins; presque aussitôt, il fait inscrire sur les registres de la guilde, comme son élève, Jan Baptist Dandoy, à peine âgé de quatorze ans, fils d'un de ses plus intimes amis. Dès le commencement de 1632, David Ryckaert II vend une copie d'après *un jeu de quilles* du nouveau confrère de Saint-Luc. Ainsi, soit qu'il eût



PAYSAN RIANT.

(Dessin d'A. Brouwer au Musée de Stockholm.)

été précédé par la réputation acquise en Hollande, soit qu'à peine établi à Anvers il y eût conquis une rapide célébrité, Brouwer était en 1632 assez en vue pour qu'un peintre estimé copiât et vendît un de ses tableaux. Le 4 mars de la même année, « *Signor Adriaen Brouwer, peintre résidant dans la cité d'Anvers,* déclare par serment, sur le désir du capitaine de la garde civique Daniel Deegbroot, par devant le notaire Peeter de Breughem et en présence de Rubens, qu'il n'a peint qu'une seule fois une *Danse de paysans* dont l'original, depuis près d'un an, se trouve en la possession de M. Peter Pauwel Rubens. » Devant le même notaire,

Brouwer atteste qu'un petit tableau à lui présenté par le marchand anversois Jacomo Cachiopin est une œuvre de sa première jeunesse. Cette pièce notariée ne laisse aucun doute sur la haute situation artistique de Brouwer à cette époque. Le grand Rubens achète ses tableaux! Il en acheta plus d'un, et dans l'inventaire qui suivit sa mort on n'en compte pas moins de dix-sept. Rembrandt en posséda aussi un choix; il en avait dans son vestibule, dans son antichambre, dans son cabinet, sans parler d'un gros volume rempli de dessins du joyeux maître.

Cette renommée et l'écoulement facile de ses productions ne sauvaient pas Brouwer de la gêne, de la misère presque. En cette même année 1632, un inventaire dressé sur la requête d'un créancier par le notaire Frans Marcelis nous le montre privé du nécessaire même : quelques tableaux, cela va sans dire, peu de vêtements, un col et cinq manchettes, sans une chemise, un petit miroir, des ustensiles de travail, dont un mannequin en bois; voilà le mobilier et la garde-robe du peintre endetté. Ajoutez-y huit volumes et la carte du siège de Bréda.

En 1633, Brouwer est emprisonné dans la citadelle d'Anvers. Pour quelles raisons? Certes, ce n'était pas pour dettes. M. van den Branden nous dit qu'il y avait à Anvers une prison spéciale pour les débiteurs insolvables, entièrement distincte de la citadelle. Brouwer fut prisonnier d'État. Qu'avait-il fait? Bullart raconte qu'il « *estoit allé au Castau vêtu à la Hollandoise*. Cela, en effet, pouvait suffire à faire enfermer l'imprudent, en un temps où la lutte se poursuivait avec une implacable férocité entre Espagnols et Hollandais et où la citadelle d'Anvers était le siège de la principale garnison espagnole qui contenait les Flandres. Mais Brouwer n'avait-il pas manifesté plus bruyamment ses sympathies pour la Hollande? Qui sait même si, Hollandais d'adoption pendant sa jeunesse, chercheur d'aventures, il n'avait pas pris parti contre l'Espagne? Qu'on se rappelle la carte du siège de Bréda trouvée dans l'inventaire de 1632. Brouwer était-il un des *héros* de ce siège mémorable? Cornélis de Bie, son contemporain, dit qu'étant sur mer il fut entièrement dévalisé par l'ennemi. Quel ennemi? L'Espagnol peut-être.

Quoi qu'il en soit, Brouwer mena à la citadelle joyeuse vie. C'était, du reste, un lieu de *nopces et festins*. Malgré les arrêtés de police qui interdisaient aux Anversois l'accès de la forteresse, pour éviter toute rixe entre citadins et soldats, la jeunesse tapageuse de la ville hantait volontiers l'enceinte défendue, où l'on faisait ripaille dans un cabaret renommé pour ses vins de choix, débités à bon compte, grâce à l'exemption de la taxe. Le cabaret était tenu par Jean Grison. On était sûr d'y rencontrer bonne compagnie d'artistes : les deux fils de Grison, sculpteurs l'un et l'autre,



LE BERGER
(Galerie de Berlin)

Imp. Ch. Chardon



le paysagiste Jan Tielens, logé chez son frère qui tenait la boulangerie de la forteresse, et qui eut pour successeur son gendre Joos van Craesbeeck, le boulanger peintre, le meilleur élève et le grand ami de Brouwer. En si bonne société, celui-ci, dans l'espace de sept ou huit mois, dépense plus de cinq cents florins (8,000 francs de notre monnaie actuelle). Heureusement, un riche marchand de soieries, amateur et trafiquant de tableaux,



FAC-SIMILÉ D'UN CROQUIS D'A. BROUWER.

(Musée de Berlin.)

Jan van den Bosch, vient à plusieurs reprises au secours du prisonnier débiteur. Le 23 février 1633, Brouwer s'engage à solder en tableaux, estimés à un prix avantageux pour l'acquéreur, une dette de 1,600 florins contractée par lui à l'égard de van den Bosch. Le 23 septembre de la même année, autre convention : van den Bosch paye les 500 florins dépensés au cabaret de Grison; en échange, Brouwer s'engage à livrer deux tableaux au maître de poste Jacques Roelants; de plus, il signe en faveur de van den Bosch une reconnaissance de 1,516 florins (renouvelle-

ment de l'ancienne dette), « consentant, s'il ne s'acquitte en argent ou en tableaux dans les délais voulus, à être poursuivi et condamné sans merci. »

Sorti de la citadelle, grâce sans doute à l'intervention de quelques amis influents d'Anvers et peut-être du créancier van den Bosch, Brouwer, à partir de 1634, semble s'amender un peu; il prend logement et pension dans une maison honnête, chez Paul Pontius, graveur ordinaire de Rubens, homme rangé, mari de la jeune et fidèle Christina; il vécut en bonne intelligence avec les deux époux, chez lesquels, selon toute vraisemblance, il mourut le 1er février 1638. Cependant, malgré l'influence salutaire de ce milieu tranquille, il ne renonce point à ses habitudes de dissipation; il continue à s'endetter. Il doit un peu à tout le monde, payant tant bien que mal en tableaux de lui-même ou d'autres : à G. van den Cruyse, propriétaire de la taverne favorite des artistes, il donne un petit tableau de *Fumeurs;* à Pontius, créancier pour 297 florins, un intérieur de mauvais lieu de sa propre main, une peinture de Joos van Cleef et trois têtes de Van Dyck sur la même toile. Au lendemain de la mort de Brouwer, pluie de créanciers se disputant ce que laissait le dissipateur ; tous accourent : Jan Dandoy, Jan de Heem, Guillam Aerts, Marie Kints, Adriaen de Bie. La liquidation ne dut pas être longue !

Selon Bullart et quelques autres, Brouwer mourut des suites de sa vie déréglée, et cette hypothèse s'accorderait assez avec les révélations des contemporains sur les habitudes du peintre. Selon Houbraken, il serait mort de la peste. Le fléau sévit, en effet, à Anvers avec une redoutable intensité au printemps de 1638, et il est possible que Brouwer ait été une de ses victimes. La soudaineté de sa mort, son enterrement précipité et peu coûteux (18 stüber) donnent quelque crédit à l'affirmation de Houbraken, d'ordinaire assez suspect. Le corps fut, peu de temps après, transporté du cimetière des Carmélites dans l'église du même nom, ce qu'attestent les registres de la paroisse. Sandrart, qui vint quelques années plus tard à Anvers, ajoute que cette translation fut ménagée par les soins des amis du maître et qu'un grand nombre d'artistes et d'amateurs assistèrent à la cérémonie.

En somme, malgré des essais de réhabilitation assez à la mode de nos jours, malgré la touchante sollicitude avec laquelle M. Mantz, l'habile avocat des grands artistes, plaide la cause du pécheur, on ne peut lui accorder que des circonstances atténuantes. Brouwer reste *un assez mauvais sujet,* buveur incorrigible, habitué de lieux suspects, débiteur des moins solvables, rebelle au travail,

Au demeurant, le meilleur fils du monde.

Tel nous le montrent de Bie et Bullart, ce dernier dans ce passage concluant : « Comme il avait l'esprit facétieux et porté à la débauche, il en fit paroître les traits dans ses mœurs aussi bien que dans ses ouvrages. Brouwer estoit extrêmement addonné au Tabac et à l'Eau-de-vie. Comme il n'aimoit que le libertinage et la boisson, il se négligeoit jusqu'au point que d'estre le plus souvent couvert d'un méchant habit qui le rendoit méprisable à ceux qui ne sçavoient pas combien il excelloit dans l'Art, et qui ne pénétroient pas plus avant que l'extérieur. Il travailloit rarement ailleurs que dans le cabaret. »

Avec tous ses défauts, il sut se concilier des amitiés fidèles ; plein de joyeux entrain, compagnon spirituel, prodigue sans doute, beau, de fière allure, simple et sans vanité, affectueux et bon, il fut chéri et estimé par ses rivaux. Rembrandt l'admira, Van Dyck fit son portrait, Rubens le pleura.

CHARLES EPHRUSSI.

(La fin prochainement.)



LE MAUSOLÉE

DE

CLAUDE DE LORRAINE

I.



CLAUDE DE LORRAINE, premier duc de Guise et d'Aumale, marquis de Mayenne et d'Elbeuf, baron de Joinville, pair et grand chambellan de France, sénéchal héréditaire de Champagne, lieutenant général et gouverneur du duché de Bourgogne, était le fils de René II, duc de Lorraine, roi de Sicile, et de Philippe de Gueldres[1]. Né le 20 octobre 1496 au château de Condé sur la Moselle, résidence d'été des ducs de Lorraine, il mourut empoisonné[2], le 12 avril 1550, au château de Joinville en Champagne. Il avait épousé en 1513 Antoinette de Bourbon, fille de François, comte de Vendôme, arrière-grand-père de Henri IV.

Claude de Lorraine est le fondateur de la maison des Guises. Par ses talents militaires et politiques, par sa bravoure, sa passion religieuse, son esprit remuant, sa popularité, l'éclat de sa fortune et sa fin tragique,

1. La statue couchée de Philippe de Gueldres, morte en 1547, se trouve à l'église des Cordeliers de Nancy. C'est le chef-d'œuvre de Ligier Richier. Les mains et le visage sont de pierre blanche de la Meuse; le capuchon, de marbre noir, et la robe, de marbre gris.

2. Voir plus loin son épitaphe.

il résume en sa personne cette dynastie fameuse qui tient tant de place dans notre histoire.

Il était grand, bien fait, « la face benigne, aornée d'un aspect digne de prince [1]. » Fils de la Renaissance, élevé à la cour de François Ier, magnifique et puissamment riche, il aimait les arts et les artistes. Il protégeait Marot, faisait faire son portrait et celui de la duchesse par Léonard Limosin [2], et possédait des objets d'art de grand prix, des manuscrits richement historiés [3], une « coupe d'or garnie de perles et un cabinet de bagues [4]. » Claude remania de fond en comble le vieux château de Joinville, construit au XIe siècle par Étienne de Vaux, comte de Joigny ; il ajouta des corps de logis, une façade tout entière à la nouvelle mode, avec terrasses, galeries et lucarnes monumentales [5]. En 1546, il fit bâtir sur les bords de la Marne, à la sortie de Joinville, le « Grand Jardin » ou le « Château d'en bas », vaste bâtiment dont la masse imposante et les sculptures délicates rappellent encore la puissance et le goût du premier duc de Guise [6].

1. Oraison funèbre de Claude de Lorraine.

2. Ces deux portraits sur émail sont conservés à l'hôpital Sainte-Croix de Joinville, fondé en 1567 par Antoinette de Bourbon et son fils Charles, cardinal de Lorraine. Ils portent 0^m,18 sur 0^m,13. Les plaques, d'un coloris vif, à fond bleu, sont signées LL ; maintenues par un cadre et fermées par derrière au moyen d'un panneau de bois, elles formaient dans l'origine un diptyque. Derrière le portrait de Claude on lit : CLAVDE DE LORRAINE DVC DE GVISE ET DAVBMALLE — BARON DE IOINVILLE — MARCQVIS DE MEYNE — ET DELBEVF PER DE FRANCE GOVVERNEVR DE BOVRGVOGNE, etc. Derrière le portrait d'Antoinette : ET MADAME ANTHOINETTE DE BOVRBON — DVCHESSE PRINCESSE ET MARCQVISE DES DICTZ LIEVX FONDATEVRS DV MONASTERE NRE DAME DE PITIE LEZ IOINVILLE.

L'hôpital de Joinville possède encore les portraits peints de Claude de Lorraine et d'Antoinette de Bourbon, le premier sur toile et le second sur bois. (Extrait de la *Revue de Champagne et Brie*, mars 1880).

Je dois à l'auteur de la notice qui précède, amateur aussi savant que modeste, les photographies inédites des deux portraits en émail de Léonard Limosin, des statues de Joinville, de la vue d'ensemble du monument, des sculptures du Grand Jardin, etc. Je tiens à le remercier ici de sa parfaite courtoisie et de son obligeant concours, regrettant qu'il ne m'autorise pas à le nommer.

3. La bibliothèque de l'Arsenal conserve un livre d'Heures de Claude, premier duc de Guise, dont les miniatures et les lettres capitales, d'une grande richesse, sont un ouvrage français.

4. Testament de Claude de Lorraine, codicilles du 31 juillet 1549. Archives d'Orléans, invent. de Joinville ; de Bouillé, *Histoire des ducs de Guise*, I, 220.

5. Voy. la *Première journée de la Bergerie* de Remy Belleau.

6. Le *Château d'en bas* et les jardins furent incendiés et dévastés par les Impériaux, en 1544. On trouvera dans les *Mémoires de la Société archéologique de Langres*,

Edmond du Boullay, roy d'armes de Lorraine, a décrit par le menu « le très excellent enterrement de très hault et très illustre prince Claude de Lorraine, etc.[1] ». Les obsèques furent semi-royales; l'effigie « qui représentoit le feu prince jusqu'à n'y rester que la vie, » était placée sur un lit d'honneur recouvert de trois draps, « l'un de fine toile de Hollande, le second de velours noir paré d'hermine mouchetée, le troisième de drap d'or frisé et diapré. » Le corps, vêtu d'une « fort riche chemise de toile de lin excellemment ouvrée, » avec un « pourpoint de satin gris et des chausses de même couleur, » portait une « petite saie de satin cramoisy » et des « bottines de drap d'or avec revers de satin cramoisy broché ». Sa robe était de « drap d'or frisé diapré, les manches venant jusqu'aux coudes. » Par-dessus « fut mis son grand manteau de duc, fils de roi, et de pair de France, de velours cramoisi violet, fourré d'hermine, avec une agrafe d'or, où il y avoit pour plus de trois mille escus de pierreries ». Les mains étaient jointes et « les doigts enrichis, par-dessus les gants, de riches bagues et pierreries très excellentes de la valeur de quatre mille escus. » La couronne ducale, faite d'un cercle d'or avec fleurons et boutons perlés, était enrichie de « pierreries et estimée valoir quatre-vingt mille escus. »

Le corps fut inhumé dans l'église collégiale et paroissiale de Saint-Laurent, dépendant du château de Joinville, « au côté droit de la chapelle des princes[2]. »

Claude de Lorraine avait eu douze enfants; neuf lui survécurent, dont six fils : François, le plus illustre de la famille, qui fut second duc de Guise; Charles, cardinal de Lorraine, archevêque et duc de Reims; Claude, duc d'Aumale; Louis, archevêque de Sens et cardinal; François, grand prieur de Malte et général des galères de France; René, marquis d'Elbeuf et général des galères après son frère.

De concert avec ses fils, Antoinette de Bourbon fit élever, dans l'église de Saint-Laurent, un mausolée superbe à son mari. La chapelle des Princes renfermait déjà les tombeaux de Jean, sire de Joinville, le célèbre historien de saint Louis; d'Anselme, son fils; de Marguerite, son arrière-petite-fille, et de son mari, Ferry de Lorraine, seigneur de Guise; de Ferry II et d'Yolande d'Anjou, sa femme; de Henry de Lorraine, évêque de Metz. Le nouveau mausolée fut élevé dans un bâtiment pris dans le fond de la chapelle et formant saillie en dehors de l'église. Une galerie cou-

tome Ier, une notice étendue de M. Feriel sur le *Grand Jardin,* accompagnée d'une lithographie.

1. Paris, 1550.

2. Testament de Claude de Lorraine, déjà cité.

verte, communiquant avec le château, s'ouvrait dans la chapelle par une tribune latérale. Le mausolée « de marbre blanc et noir, de jaspe, d'albâtre et de porphyre, l'un des plus magnifiques tombeaux de France, étoit orné de quantité de belles sculptures représentant les batailles et les rencontres et prises de villes où il s'étoit trouvé. Dessus la tombe étoient



CLAUDE DE LORRAINE.

(D'après un émail de L. Limosin, à l'hôpital de Joinville.)

les statues (nues) du duc et de la duchesse, gisant morts.» Pensée touchante et singulière tout à la fois : la veuve se faisait représenter, de son vivant et par avance, à l'état de cadavre, pour signifier son renoncement définitif au monde et son attachement pour son époux, qu'elle semblait suivre ainsi dans la mort. « Au dedans de la chapelle étoient quatre statues de marbre, représentant les quatre vertus fort bien taillées, lesquelles soutenoient une corniche de pierre, sur laquelle estoient des statues de marbre blanc, revestues chacune du manteau ducal, de mon-

seigneur Claude de Lorraine et d'Anthoinette de Bourbon à genoux, vivants. On y voyoit aussi le casque, l'espée et les gantelets dont il se servist, aussy bien que les esperons[1]. »

C'est ce monument qui fait l'objet de notre étude.

II.

Après la mort de Claude, le château de Joinville cessa d'être la résidence principale de la famille ; il était trop loin. Pour jouer leur rôle, les Guises avaient besoin de s'installer au cœur même des affaires et près de la cour. Ils achetèrent à Paris, rue du Chaume, l'ancien hôtel de Clisson et les hôtels contigus, celui de Laval et celui de la Roche-Guyon, pour former le nouvel hôtel de Guise. Le château resta le séjour favori d'Antoinette de Bourbon qui, toujours vêtue de deuil, paraissait le moins possible à la cour et ne s'occupait que de fondations pieuses ou charitables. C'est là qu'elle mourut, le 20 janvier 1583.

La principauté[2] de Joinville continua dans la maison des Guise jusqu'à la mort de Marie de Lorraine (1688), fille de Charles de Lorraine, qui ne s'était point mariée. Le gouverneur des ville, château et principauté de Joinville était alors le célèbre François-Roger de Gaignières, écuyer de Mlle de Guise, qui logeait avec elle à l'hôtel de la rue du Chaume, où il avait installé sa magnifique collection, le premier et le plus considérable de tous les recueils historiques que la France ait jamais possédés[3].

Par son testament, Mlle de Guise avait laissé « la duché de Guise, valant cent mille livres de rente, et la principauté de Joinville ne valant pas moins, avec son bel hôtel de Paris, au fils puîné du duc de Lorraine,

1. Cartulaire de Joinville, mss. Bibl. nat. Suppl. franc. 1054. On a tenté, sans y réussir, plusieurs restitutions de ce monument célèbre, d'après des croquis de M. Paillette, ancien doyen du chapitre de l'église Saint-Laurent avant la Révolution. Ces croquis, aujourd'hui disparus, appartenaient à M. Haste, maire de Joinville, mort en 1847. M. H. Guyot, professeur de dessin au lycée de Chaumont, a fait un dessin (conservé dans la bibliothèque Jules Barotte, Préfecture de la Haute-Marne) et une lithographie insérée dans les *Mémoires de la Société archéologique de Langres*, tome Ier. Un autre dessin, lithographié par Dauzats, fait partie des *Voyages pittoresques* du baron Taylor; le croquis que nous donnons est fait d'après la lithographie de Dauzats.

2. En 1551, Henri II avait érigé la baronnie de Joinville en principauté pour François de Guise.

3. Voy. sur ce cabinet célèbre le *Dictionnaire des amateurs du* XVIIe *siècle*. Paris, Quantin, 1884.

à condition qu'il porteroit le nom de Guise et qu'il viendroit habiter Paris, sous le bon plaisir du Roi[1] ». Un arrêt du Parlement du 26 avril 1689 cassa le testament et restitua la succession aux héritiers naturels. Ceux-ci vendirent, en 1697, l'hôtel de Guise à François de Rohan, prince de Soubise. Joinville, formant l'apanage de la maison d'Orléans, passa dans les mains d'Anne-Marie-Louise d'Orléans, duchesse de Montpensier, fille de Gaston d'Orléans et nièce de Mlle de Guise, qui habita le château pendant quatre ans. Elle mourut sans postérité, en 1693, instituant pour son héritier Philippe de France, duc d'Orléans, son cousin germain, qui devint le Régent.

En 1738, des réparations étant devenues nécessaires au pavé de la chapelle des Princes, à l'église Saint-Laurent, le duc d'Orléans ordonna une visite dans les caveaux. Le procès-verbal d'ouverture, conservé à la Bibliothèque nationale[2], donne tous les détails de cette opération, qui eut lieu les 13 et 14 mars 1738 :

Ayant fait l'ouverture du caveau, dit communément le caveau de Claude de Lorraine, après un *Miserere* chanté par le chapitre de Saint-Laurent, étant descendu un flambeau à la main dans ledit caveau, on y a reconnu les monuments ci-après :

1° Trois cercueils de plomb occupant le fond dudit caveau;

2° Quatre autres cercueils de plomb traversant les trois ci-dessus... Sur le dernier des quatre, occupant le fond et l'extrémité, étoit l'inscription suivante : « Cy gist haut et puissant prince, Claude de Lorraine, fils du Roy Réné de Cicile, en son vivant Duc de Guise, etc., qui trépassa le 12 avril l'an 1550 à Joinville par poison. » Et plus bas : « Priez Dieu pour son âme ».

3° Deux autres cercueils en plomb traversant les quatre ci-dessus...

Et le lendemain, étant descendu de nouveau dans le caveau des princes, on y a trouvé, au pied de l'escalier, sur celuy des trois cercueils qui est au milieu, une grande plaque de plomb presque détachée dudit cercueil, sur laquelle étoit à lire : « Cy dedans ce tombeau gist le corps de haute et puissante princesse Madame Antoinette de Bourbon, Duchesse douairière de Guise et de Joinville, Dame de Donjeux et de Marai, en son vivant, femme et épouse de feu haut et puissant prince Claude de Lorraine, duc de Guise et prince de Joinville, laquelle trespassa le samedy jour de Saint-Vincent, le 22 janvier 1583, entre 5 et 6 heures après midy, âgée de 89 ans, un mois. Priez Dieu pour son âme. »

Les autres cercueils renfermaient les corps de François, duc de Guise († 1563); de Charles, duc de Guise, fils aîné de Henri le Balafré († 1640); de ses quatre enfants et de son petit-fils.

Cependant, le château de Joinville, mal entretenu, abandonné depuis

1. Arch. nat. Inventaire après décès de Mlle de Guise. — De Bouillé, IV, 497.

2. Mss. Cabinet des Titres, carton des Guises. — Bibliothèque Barotte, archives de la Haute-Marne, n° 739. — De Bouillé, I, 548. Appendice.

longtemps par ses maîtres, tombait en ruines. En 1747, on avait décidé la démolition du Grand Jardin, pour éviter des réparations coûteuses. Trente ans plus tard, les bâtiments tenaient encore, mais le mal avait fait des progrès considérables; Grosley écrivait à Pierre, premier peintre du duc d'Orléans, le priant d'intercéder auprès du prince pour sauver au moins le mausolée et le « pavillon du Jardin d'en bas, dont l'architecture et les ornemens annoncent les mains qui ont travaillé à ceux du vieux Louvre[1] ». Mais, ni le duc, retiré à Bagnolet, ni son fils, lancé à corps perdu dans la politique du jour, ne s'inquiétaient de Joinville et de ses monuments. Le 27 avril 1791, Louis-Philippe-Joseph d'Orléans, celui qui devait bientôt s'appeler Philippe Égalité, vendit aux sieurs Berger de Vassy et Passerat le terrain et les bâtiments du château pour la somme de sept mille cinq cents livres, à charge de tout démolir. Le marché fut exécuté en conscience; le château a totalement disparu. La même année, le 21 juin, le duc vendit encore le Grand Jardin à M. de Thosse, officier de marine, pour vingt-trois mille livres; par un acte sous seing privé, une chambre fut réservée pour le dépôt des archives de l'ancien château et le prix de location fixé à trois livres par an[2]. Cette fois du moins, l'acquéreur ne fut pas tenu de détruire ce qui restait des bâtiments.

Le château vendu et dépecé, l'église de Saint-Laurent, qui formait une de ses dépendances, fut supprimée à son tour. Toutefois, avant de statuer sur le sort des sculptures et des peintures qu'elle renfermait, le directoire du district ordonna une enquête et le peintre Joseph Benoist fut chargé de ce travail. Le manuscrit inédit de son rapport, daté du 22 novembre 1791, est conservé aux archives de la préfecture de la Haute-Marne sous le titre de *Notice des monuments, de peintures, sculptures et autres existants dans la ci-devant église collégiale du chapitre Saint-Laurent de Joinville*[3]. Voici la partie relative au mausolée de Claude de Lorraine.

A la droite de la chapelle de la Vierge est celle des Princes; c'est dans cette chapelle que l'on voit le tombeau de Claude de Lorraine, premier duc de Guise, et d'Antoinette de Bourbon, son épouse, aux soins de laquelle et de son fils François, duc de Guise, est dû ce monument.

Le frontispice a, dans la totalité, 18 pieds (6 mètres) de hauteur; la façade divisée en trois portiques, celui du milieu large, pour laisser apercevoir le tombeau qui est

1. Lettre à Pierre, citée plus loin.

2. Archives de la maison d'Orléans, citées par de Bouillé, I, 231. Le Grand Jardin appartient aujourd'hui à Mme Salin et à ses enfants.

3. Je dois la connaissance et la communication de cette pièce curieuse à M. Louis Collin, conservateur des archives de la Haute-Marne.

dans le fond. Ce monument a douze pieds (4 mètres) dans sa largeur. Les quatre vertus cardinales ornent cette façade et sont adossées aux trumeaux qui séparent les



LA JUSTICE.

(Cariatide du mausolée de Claude de Lorraine, à la mairie de Joinville.)

portiques. Ces figures ont six pieds (2 mètres) de hauteur, sont d'albâtre[1], d'une très grande beauté; les draperies, jetées avec le plus grand art, laissent apercevoir les formes. Les attitudes bien contrastées, les grâces avec lesquelles elles tiennent leurs

1. Ces figures sont de marbre blanc et reposent sur un socle de pierre.

attributs, et supportent un entablement dont elles paroissent sentir le poids, excitent l'admiration des connoisseurs. Les chapiteaux, ainsi que la corniche et tout l'entablement, est (*sic*) d'une très belle pierre blanche, dont le grain fin a donné à l'artiste la facilité de polir son travail et de le faire avec délicatesse. Tels sont les ornements qui enrichissent son architecture.

Claude de Lorraine, à genoux devant un prie-Dieu, dans l'attitude d'un homme qui prie avec ferveur, est couvert d'un manteau ducal doublé d'hermine. Derrière lui, Antoinette de Bourbon, aussi à genoux, est vêtue de même, ayant une couronne en cuivre doré sur la tête. Ces deux figures, un peu plus grandes que nature, ainsi que le prie-Dieu, sont en albâtre et travaillées avec autant d'art que les précédentes figures. La galerie au-dessus de l'entablement, les pilastres et les corniches sont de la même pierre que tout le reste du monument, et les intervalles remplis en stuc et en marbre.

Une autre galerie, posée au-dessus de celle que je viens de décrire en amortissement, est coupée au milieu par une espèce de niche dans laquelle sont en relief les armes de Lorraine en marbre. Dans les compartiments dont les deux côtés sont composés, il y a aussi deux écussons en marbre blanc, des armes [1] en bas-relief, et deux écussons des chiffres de Claude et d'Antoinette.

Le monument, dans lequel on entre par une des arcades qui est entre les cariatides, a douze pieds (4 mètres) de longueur sur six (2 mètres) de profondeur, et, de hauteur, quinze (5 mètres), et se termine en voûte. Dans les tympans sont représentées la Foi, la Religion et, de l'autre côté, la Charité et l'Abondance. Ces figures sont posées au-dessus d'une corniche qui termine l'architecture, qui est bien traitée. Les intervalles des pilastres sont divisés en compartiments en stuc; aux deux extrémités sont deux espèces de niches, dans lesquelles il y a des bas-reliefs incrustés. Deux autres bas-reliefs sont posés sous deux petits vitraux qui sont aux deux extrémités du sarcophage. Deux amours de marbre blanc servent de supports à un œil-de-bœuf; ils sont en pleurs, éteignant leurs flambeaux. Une tête de mort ailée sert d'agrafe au bas de l'œil-de-bœuf. Le tout est d'un grand goût et supérieurement traité.

Le sarcophage a sept pieds (2m,30) de longueur, et quatre (1m,30) de largeur. Une base de pierre de touche de quatre pouces (0m,108) d'épaisseur, porte un massif de deux pieds (0m,65) de baut, revêtu de deux bas-reliefs sur les trois faces qui, avec les quatre dont j'ai parlé, présentent les principales actions de Claude de Lorraine. Cette partie est couverte par une corniche, aussi de pierre de touche, qui a environ six à huit pouces (0m,16 à 0m,20) d'épaisseur.

Quatre griffes de cuivre supportent un entablement de pierre de touche de onze pouces (0m,29) d'épaisseur, sur sept pieds (2m,30) de longueur et quatre pieds (1m,30) de largeur. Sur cet entablement sont posés les corps nuds et dans un état de mort de Claude et d'Antoinette, sur des matelas, ayant sous leur tête des coussins. Ces deux figures honorent l'artiste qui les a produites et méritent des soins que l'on ne prend pas. L'humidité altère le stuc du lieu où elles sont et laisse une espèce de sel sur les

1. Claude de Lorraine portait parti en pal contre pal de quatre royaumes et quatre duchés et une sur le tout, savoir : 1° Hongrie; 2° Naples et Sicile; 3° Jérusalem; 4° Aragon en chef; 5° Anjou; 6° Gueldres; 7° Juliers; 8° Bar en pointe; 9° Lorraine sur le tout. L'écu chargé d'un lambel de gueules en chef. Feriel, *notes mss.*



bas-reliefs, qui nous priveroit bientôt d'un des plus beaux monuments qui existent en France[1].

Une tradition que je ne combattrai point attribue ce monument à Michel-Ange, qui le fit à Florence, d'où on l'envoya. Il pourroit se faire, parce que Michel-Ange vivoit dans ce temps; qu'il n'est mort que dix ans ou douze après l'érection de ce monument. D'autres l'attribuent à un nommé Girardot. M. Grosley a fait sur cet objet des dissertations et des conjectures vraisemblables. Le savant dom Calmet, dans la grande histoire de Lorraine, en parle et en a même donné la gravure qui, quoique mal dessinée, en donne une grande idée; il y a trente ans que je l'ai vue et m'en rappelle bien faiblement[2].

L'épitaphe en cuivre attachée à ce monument donne le sujet des bas-reliefs; c'est pourquoi j'ai jugé à propos de la placer ici. Elle est sur une lame de cuivre de quatre pieds (1^m,30) de longueur sur seize pouces (0^m,43) de hauteur[3] : MEMORIÆ ETERNÆ, CLAUDIO A LOTHARINGIA RENATI REGIS SICILIÆ FILIO, GUISIÆ ET AUMALLÆ DUCI PRIMO, MARCHIONI MENÆ, JOINVILLÆ BARONI, CAMPANIÆ SENESCHALLO, ET IN EO COMITATU PRIMUM MOX IN BURGUNDIÆ ETIAM DUCATU PRO REGI, MAGNO FRANCIÆ CHAMBELLANO, GALLOR. HELVETIOR, AC GERMANOR. PEDITUM DUCI, TURMÆ CENTUM CATAPHRACTOR. EQUITUM PRÆFECTO, OPTIMO PRINCIPI, PATRIS PATRIÆ NOMEN ADEPTO, PARTA INSIGNI VICTORIA DE HÆRETICIS HOSTIBUS AD SAVERNUM ALSATIÆ OPPIDUM, ET BURGUNDIS AC BELGIS CIVIBUS CONSERVATIS, IMMATURA MORTE MAGNO OMNIUM DOLORE AC LUCTU EXTINCTO, ANTONIA UXOR BORBONIA MARITO INCOMPARABILI ET SEX FILII PARI PIETATE PARENTI OPTIME MERITO MŒSTIS. POSUERE. VIXIT ANNOS LIIII, MENSES V, DIES XXVI, OBIIT ANNO POST CHRISTUM NATUM M. D. L. PRID. ID. APRIL. »

Le peintre Benoist et son rapport arrivaient trop tard. Conserver des tombeaux superbes et des épitaphes fameuses, souvenirs abhorrés du « fanatisme et du nobilisme », on n'y songeait guère. La meute était lâchée, elle voulait la curée. Dans la nuit du 19 au 20 novembre 1792, le Directoire du district fait ouvrir tous les caveaux, éventrer les cercueils

1. Grosley, dans une lettre à Pierre, premier peintre du roi, décrit ainsi, en 1777, le sarcophage : « Sur ce sarcophage sont jetés les cadavres, plus grands que nature, du duc et de la duchesse, dans l'état où ils se trouvoient après l'embaumement; le ventre de celui du duc est cousu, après avoir été ouvert pour cette opération. Or la clef de la demi-arcade du milieu porte une tête de mort couronnée, à laquelle l'artiste a su inspirer un air de dignité et de fierté; et sur le stylobate, dans le point correspondant à la clef, on voit un masque de Venise, qui paroît s'y être raccroché, en se détachant de la tête de mort. Et cette tête et ce masque, l'un et l'autre exécutés en marbre, s'offrent d'abord à l'œil qui, à travers les arcades de la façade, se porte dans l'intérieur du tombeau où il ne saisit que le profil des deux cadavres. Vous sentirez, monsieur, mieux que personne, le prix de cette idée, plus susceptible d'une profonde méditation que d'un minutieux commentaire. »

2. L'histoire de Lorraine de Dom Calmet ne donne point la gravure du mausolée de Joinville, mais seulement celle du monument de Ferry II.

3. Nous rétablissons l'orthographe latine, passablement estropiée par le peintre Benoist.



et jeter pêle-mêle, ossements et cadavres, dans une fosse creusée secrètement au cimetière du château. Dès le matin, le bruit de cette profanation à huis clos se répand en ville; une véritable émeute éclate chez ces braves gens, fiers de leurs grands souvenirs et fidèles aux anciens bienfaiteurs de la cité. La fermentation augmente d'heure en heure; le Conseil municipal, réuni à la hâte, en appelle au Directoire. Bref, on décide d'accorder « satisfaction prompte et solennelle à l'opinion publique[1] ». L'exhumation immédiate est ordonnée; on retrouve entiers les corps de Claude et de François de Guise, noircis par le temps et couverts de terre; ils étaient vêtus d'une étoffe de soie, et François, reconnaissable à sa haute stature, portait encore sa balafre historique. « Pendant deux jours, dit M. Feriel[2], ils furent exposés au chœur de l'église Saint-Laurent, où le peuple se portait en affluence. On prit leurs cheveux, on coupa des morceaux de leurs vêtements, qu'on emporta comme autant de reliques. Enfin, le 23 novembre, un convoi nombreux accompagna ces vénérables restes à l'église Notre-Dame, où un service funèbre fut célébré. De là le cortége se rendit à l'hôpital fondé par les princes de Guise, puis il vint déposer religieusement leurs ossements dans le cimetière paroissial. » C'est là que reposent, désormais confondus, les restes du sire de Joinville, de ses successeurs et des ducs de Guise.

Le Directoire avait dû céder, mais il allait prendre sa revanche. Quelques jours après, le 27 novembre 1792, il adjugeait au sieur Berger, pour le prix de quatre mille cent cinquante livres « l'église Saint-Laurent, le cloître y attenant, la galerie, le logement du sonneur et la chapelle des princes, tout ensemble, à la réserve des marbres qui sont dans ladite église et du jeu d'orgues[3] ». Tout fut impitoyablement démoli, le mausolée comme le reste; il fallait bien le mettre en pièces pour laisser l'acquéreur enlever la pierre qu'on lui avait vendue, et le Directoire arracher de ces « sépultures fastueuses » le fer, le cuivre et le plomb réclamés par le ministre de la guerre.

Dans ce bouleversement, quel fut le sort des statues et des bas-reliefs qui, depuis deux siècles et demi, faisaient l'admiration des visiteurs? Enlevées brutalement, sans précautions, à la hâte, par des ouvriers insouciants, qui ne voyaient dans les plus beaux chefs-d'œuvre que des blocs et des matériaux, les figures de Claude et d'Antoinette furent rom-

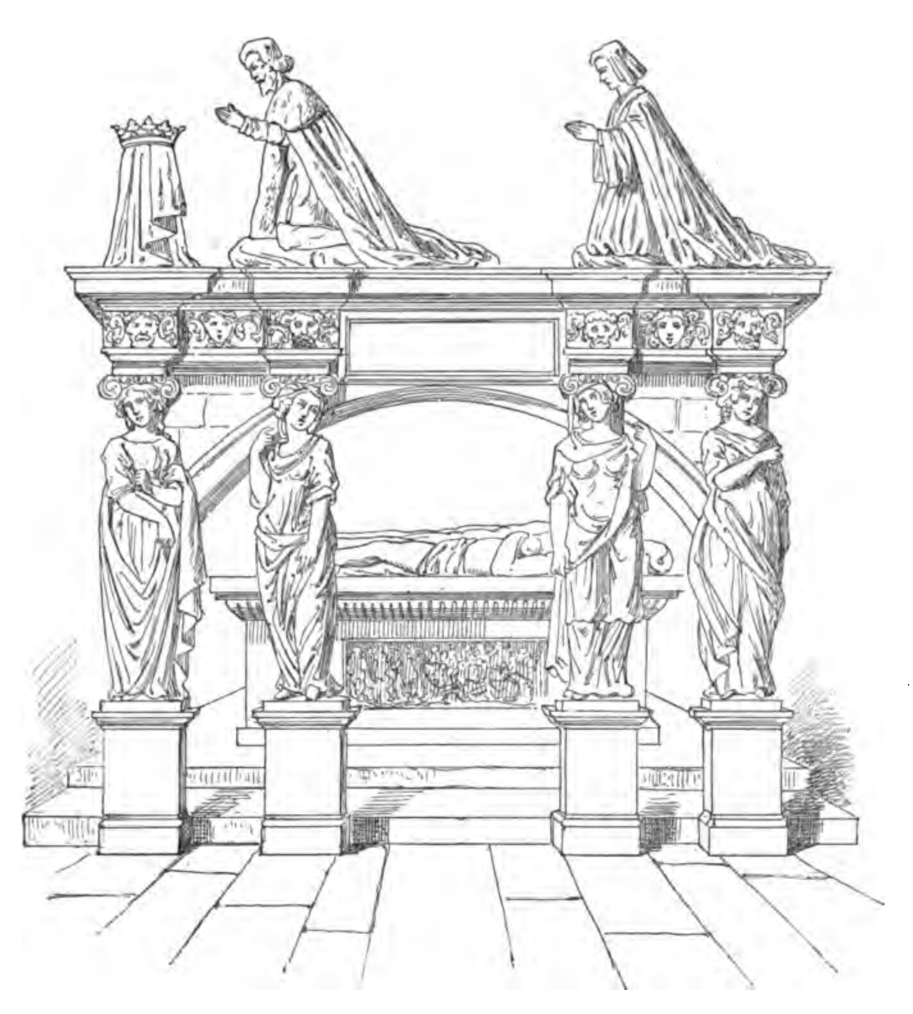
1. Registre du Conseil municipal; J. Feriel, *Hist. de Joinville.*

2. *Hist. de Joinville.* Voir aussi la lettre du maire L. Royer au préfet de la Haute-Marne, en date du 13 mai 1818; *ibid.,* appendice.

3. *Revue de Champagne et Brie* de déc. 1883; notice très intéressante, signée H. G.

pues, jetées à terre, et leurs débris jonchant le sol disparurent avec les décombres et les gravois.

Deux cariatides du portique échappèrent au massacre par un singulier hasard. En supprimant l'aiguière et la coupe de la *Tempérance,* on



MAUSOLÉE DE CLAUDE DE LORRAINE.

(D'après une lithographie de Dauzats.)

en fit l'*Égalité,* et la *Justice,* privée de sa balance, devint la *Liberté.* Grâce à la métamorphose, les deux statues servirent aux fêtes de 93 et traversèrent les mauvais jours sans nouveau dommage. Elles sont conservées à la mairie de Joinville, dans une des salles du Conseil municipal.

Quatre figures de marbre blanc, placées jadis dans les tympans de la voûte intérieure du mausolée[1], se trouvent aujourd'hui dans l'escalier du musée de Chaumont. Elles représentent la *Foi*, la *Religion*, la *Charité* et l'*Abondance*, avec leurs attributs, d'un travail excellent et du plus beau style.

La dalle de marbre noir qui portait les *corps gisants* de Claude et d'Antoinette était restée cachée derrière une cuve, chez un habitant de la ville. En 1841, la Liste civile en fit l'acquisition pour la placer au cimetière de Joinville, à l'endroit où reposaient les restes des sires de Joinville et des ducs de Guise exhumés en 1792[2].

Quant aux bas-reliefs qui entouraient le sarcophage, ils servirent de matériaux pour les constructions voisines. Or un jour M. Didier Hanin, peintre et amateur demeurant à Joinville, découvrit deux de ces marbres en morceaux, encastrés dans les fondations d'un mur. M. Didier Hanin possédait une collection de portraits des ducs de Guise provenant de la vente du docteur Millière de Joinville; il acheta les bas-reliefs pour les réunir à son cabinet[3]. Ses héritiers les vendirent à M. Delie, de Saint-Dizier, notaire au Havre, et celui-ci les fit transporter dans une maison qu'il avait fait bâtir aux environs, à Manéglise. C'est là qu'ils furent encore une fois découverts par M. Legrand, tapissier au Havre, appelé à Manéglise après la mort de M. Delie. M. Legrand, ignorant l'origine des bas-reliefs, mais frappé de leur perfection, s'empressa de les acheter et les amena dans ses magasins. Pendant dix-huit mois, il tenta vainement de les vendre; de guerre lasse, il prit le parti de les envoyer à l'hôtel Drouot. La vente a eu lieu le 19 mai dernier, et les restes du tombeau de Claude de Lorraine, achetés 6,250 francs, sont entrés dans la belle collection de M. Émile Peyre, un architecte plein de talent et un amateur plein de goût.

III.

Nous donnons le dessin d'une des cariatides et des deux bas-reliefs; ces trois morceaux sont de marbre blanc. La cariatide a 2 mètres de haut; elle semble s'affaisser avec grâce sous le poids de l'entablement. Les bas-reliefs mesurent $1^m,75$ sur $0^m,75$. Le premier représente le siège d'une ville, de Saverne probablement; par malheur, on n'a pu sauver que trois

1. Mémoire de Benoist.

2. Voy. le dessin fait d'après nature, en 1841, par F.-A. Pernot, au Cabinet des Estampes; Topographie de Joinville.

3. *Revue de Champagne et Brie*, notice déjà citée, signée H. G.







Dominique Florentin sc — Héliog. Dujardin

BAS-RELIEFS DU MAUSOLÉE DE CLAUDE DE LORRAINE
(Collection de M. Émile Peyre)

Gazette des Beaux Arts — Imp. L. Eudes

fragments cruellement endommagés. Le second, qui se présentait de face en entrant dans le mausolée, a beaucoup moins souffert; un des angles n'existe plus, plusieurs figures, notamment celle du personnage principal, sont mutilées; mais ce qui reste suffit pour attester la virtuosité du maître. Assis sur un char antique, Claude, vêtu à la romaine, est traîné par des chevaux fougueux, la taille petite et ramassée, l'encolure frémissante; une Victoire ailée le couronne de lauriers. Au premier plan, une femme gracieusement étendue rappelle, par la pose de la tête et du bras, la *Nuit* de Michel-Ange; plus loin, un soldat, replié sur lui-même, est foulé aux pieds par les chevaux. En avant marchent les captifs, un enfant se serrant contre sa mère, des femmes en pleurs, la tête basse, les cheveux épars. Derrière le char, un personnage à cheval porte un écusson aux armes des Guises; au fond, le cortège des cavaliers. La composition est supérieurement menée, le dessin distingué, les têtes petites, les attaches fines, les draperies légères et discrètes, le ciseau souple, délicat, contenu. On sent d'un bout à l'autre je ne sais quelle élégance sans emphase et sans tapage, l'allure aisée d'un maître de la grande école, en pleine possession de sa maturité. C'est un art mixte, italien d'origine et naturalisé français, très voisin de Jean Goujon et de Germain Pilon, sans être du premier, qui est plus grand et plus français, ni du second, trop jeune alors pour une œuvre de cette envergure.

Quel était donc, en 1550, dans la région champenoise, l'artiste capable d'exécuter de cette façon un pareil morceau? A vrai dire, on l'avait oublié; l'auteur du mausolée de Joinville était inconnu. Les uns prononçaient le nom commode de Michel-Ange, père banal et traditionnel de tous les chefs-d'œuvre sans état civil. D'autres attribuaient le monument à Domenico Ghirlandajo[1], bien qu'il fût mort un demi-siècle auparavant. On avait même imaginé — le peintre Benoist l'assurait tout à l'heure — un certain Girardot, personnage inconnu, dont le nom pourrait bien être la variante francisée de Ghirlandajo. Pour les uns, le mausolée avait été fait à Florence[2], pour les autres, à Joinville.

M. Feriel, historien précis et consciencieux, voulut voir les choses de plus près; en 1842, il écrivait[3] : « Ce fut à Joinville qu'on exécuta ce monument. Trois sculpteurs y furent employés : Dominique Florentin, Jean Picard, dit le Roux, et Richiel. Le premier, connu sous le nom de

1. Lettre de Grosley à Pierre, citée plus loin.

2. Mss. de Feriel, Bibl. Barotte, n° 739 du catalogue. — Voy. aussi le mémoire de Benoist.

3. Mémoire lu à la Société des Beaux-Arts, séance du 19 avril 1842, et *Mémoires de la Société archéologique de Langres*, I, 12.

Dominique del Barbiere, vint s'établir à Troyes; sa manière rappelait celle de Jean Goujon. Richiel habitait Pont-à-Mousson. Des mémoires et des comptes assurent que les dépenses montèrent à sept mille livres, somme considérable pour cette époque. Les cariatides, suivant une note dont nous ignorons l'auteur, seraient dues principalement au ciseau de Richiel (ou Richier). Dominique, appelé dans la note Domenico Fiorentino, aurait eu la direction des travaux avec Jean Picard de Fontainebleau, et ces deux artistes auraient sculpté les effigies du duc et de la duchesse. »

Cette opinion a été suivie par tous les historiens depuis Feriel, et nous la trouvons formulée d'une façon bizarre dans un livre fort bien fait d'ailleurs : « Les bas-reliefs furent exécutés par des artistes *italiens,* Jean Picard, Dominique de Florence et Richiel. » Prendre Jean Picard et Ligier Richier pour des Italiens serait une révélation assez imprévue, si nous ne connaissions de longue date l'ignorance naïve de nos historiens à l'égard des artistes nationaux, et leur parti pris d'attribuer *à priori* aux Italiens toutes les productions les plus françaises de la Renaissance.

Il faut bien le dire, malgré l'autorité de Feriel qui, d'ailleurs, ne cite ni le texte ni l'origine de ces « mémoires et comptes, » l'intervention de trois artistes de talent pour un seul monument ne laissait pas que d'inspirer une certaine défiance. L'opinion populaire n'aime pas à prendre de la peine; quand elle a oublié l'auteur légitime d'une œuvre célèbre, elle lui donne volontiers plusieurs pères parmi les plus illustres, pour être sûre de ne pas se tromper et s'épargner l'embarras du choix. Comment justifier la collaboration de Richier au mausolée de Joinville? Passe encore, si on lui avait attribué les *corps gisants* de Claude et d'Antoinette ; Richier excelle dans ces représentations funèbres, comme la figure de la *Mort* à Saint-Pierre de Bar-le-Duc, et l'effigie couchée de Philippe de Gueldres, aux Cordeliers de Nancy [1]. Mais la note citée par Feriel veut qu'il soit l'auteur des cariatides; or deux de ces cariatides existent, nous les connaissons; et certes, le rude Lorrain n'a rien à voir dans cette facture délicate, raffinée, semi-italienne. Richier est un de ces vieux maîtres provinciaux dont j'ai parlé jadis [2], élevés dans l'esprit des anciennes corporations et refusant de se laisser griser par les Italiens, comme leurs confrères de Fontainebleau. Ennemi juré des formules à la mode, il conserve fièrement et sans alliage sa personnalité, son indépendance, la saveur propre de son terroir. C'est un gallican qui n'admet pas de compromis avec les ultramontains.

1. Voy. la note en tête de cette notice.
2. *Gazette des Beaux-Arts,* mai 1875.

Un document nouveau, qui avait échappé jusqu'à ce jour à tous les historiens [1], va nous édifier d'une façon complète et définitive sur le véritable auteur du mausolée. Le *Journal encyclopédique* du 15 octobre 1777 contient une *Lettre* de Grosley à *M. Pierre, premier peintre du Roi et de Mgr le duc d'Orléans*; dans cette lettre, Grosley rend compte d'une visite qu'il a faite au tombeau du chef de la maison des Guises; il décrit le mausolée et continue ainsi:

« Sur ma demande, M. de Belisle donna ses ordres aux agents de Mgr le duc d'Orléans, dans la principauté de Joinville, pour l'examen des anciens comptes, s'il en existait dans les archives, de 1550 à 1560. Cet examen procura enfin les lumières que j'avais pressenties. Par les comptes de 1550 à 1555, on apprit que Dominique Florentin et Jean Picard, dit le Roux, son associé, avoient entrepris et exécuté ce monument; que Dominique, qui avoit son domicile à Troyes, en avoit suivi l'exécution pendant deux années; que Jean Picard, son associé, résidoit tantôt à Fontainebleau, tantôt à Meudon, où il travailloit pour le cardinal de Lorraine; que le marbre, l'albâtre et les pierres de couleur furent amenés à grands frais d'Italie à Joinville; enfin que, d'après un relevé des sommes portées en dépense pour cet objet, il avoit coûté 8,000 livres, somme alors très considérable et digne de la magnificence d'une maison qui voyoit tout en grand. M. de Besmond, chargé de cette recherche, joignit à sa réponse du 1er décembre 1769 la copie de deux quittances que je joindrai à la présente. »

Suit le texte de ces quittances:

« *En présence de nous, notaires au tabellionnage de Joinville, souscrits, maîtres Dominique Florentin et Jehan le Roux, ymaigiers, demeurans à Troyes et Fontainebleau, ont cognus et confessez avoir eu et receu de Denis Rochereau, escuyer, thrésorier de haulte et puissante princesse Mme la duchesse douairière de Guise et dudit Joinville, la somme de 40 écus au soleil, sur et en desduisant de ce qui leur est dev pour la sépulture de feu Mgr le duc de Guise, qu'ils ont convenu et marchandé faire. De laquelle somme de 40 écus, lesdits Florentin et le Roux se sont tenus pour contents. Témoings nos seings manuels cy mis, le pénultième jour de janvier 1551. Signés:* R. HAYOT *et* DE RINEL. »

« *Je, Dominique Florentin, demeurant à Troyes, confesse avoir receu, tant pour moy que au nom de Me Jehan Picard dict le Roux, demeurant pour le présent à Meudon, la somme de soixante-quatre livres dix-neuf*

1. C'est une note de M. Albert Babeau (*Dominique Florentin*, page 26, note 2) qui m'a mis sur la trace de la lettre de Grosley, perdue jusqu'à ce jour dans le *Journal encyclopédique*.

sols tornois pour la parpaye (solde de compte) *de la somme de 650 écus soleil, qu'ils devoient avoir pour la façon de la sépulture de feu Mgr le duc de Guise, et ce par les mains de Denys Rochereau, thrésorier et receveur général des finances de Mme la duchesse douairière de Guise; de laquelle somme ledit Dominique a promis acquitter ledit sieur thrésorier envers ledit Picard et tous autres, par la présente signée de sa main, le 29 décembre 1552. Signé:* Domenico Fiorentino. »

Je n'ai pas besoin d'insister sur l'intérêt de ces textes; transcrits par Grosley, ils ont toute la valeur d'un document authentique [1]. En somme, des trois collaborateurs annoncés par Feriel, Ligier Richier est hors de cause, il n'est pas question de lui; Jean le Roux, associé nomade, reste à Fontainebleau ou à Meudon, aux ordres du Roi et du cardinal de Lorraine; sa part dans le mausolée, s'il en a une, est secondaire. Dominique Florentin, seul, conduit l'œuvre et dirige les chantiers de Joinville.

Remarquons, en passant, la genèse singulière de certaines attributions. Au xviiie siècle, la tradition locale conservait encore le souvenir confus de l'auteur du monument; on savait qu'il s'appelait Dominique et qu'il était Florentin, pas davantage. D'autre part, le nom flatteur de Michel-Ange, prononcé par quelques-uns, ne manquait pas de chatouiller agréablement les oreilles. Comment tout concilier? Un grand artiste, Domenico Ghirlandajo, avait précisément le prénom indispensable, il était de Florence et, de plus, le maître de Michel-Ange; qu'il fût mort cinquante ans avant Claude de Lorraine lui-même, on ne s'en préoccupait guère. Et voilà comment Grosley, visitant Joinville [2], fut tout surpris d'entendre prononcer le nom de Dominique Ghirlandajo, qui n'était après tout qu'un souvenir dégénéré de Dominique Florentin, le témoignage d'une tradition persistant à travers les siècles.

La biographie de Dominique Florentin est toute nouvelle; M. Albert Babeau l'a racontée dans un excellent mémoire plein de détails pris aux bonnes sources et de renseignements inédits [3]. Né à Florence au début du xvie siècle, Domenico del Barbiere, surnommé Fiorentino, arriva de bonne heure en France, sans doute avec le Rosso, qui lui témoignait une affection particulière [4]. Peintre, graveur, sculpteur, orfèvre, décorateur, mosaïste, « dessinateur extraordinaire et le meilleur de tous », dit Vasari [5],

1. J'ai essayé, sans succès, de retrouver les pièces originales. Les archives d'Orléans ont été saccagées une première fois à la Révolution, une seconde fois en 1848.

2. Lettre à Pierre, déjà citée.

3. *Dominique Florentin,* mémoire lu à la Sorbonne. Paris, 1877.

4. Vasari, *Vie du Rosso.*

5. Id., *ibid.*

Dominique fut un des artistes les plus occupés du XVIᵉ siècle. On le trouve à Paris, à Fontainebleau, à Meudon, à Joinville et surtout à Troyes, sa résidence habituelle, où il exécute son chef-d'œuvre, le jubé de Saint-Étienne, détruit par la Révolution[1]. Après la mort de Henri II, Catherine de Médicis le charge de modeler en terre « en forme de priant à genoux, l'effigie au vif du feu roy, pour ledit modèle fondre en cuivre[2]. » C'est encore la reine mère qui lui commande le beau trépied de marbre blanc qui supporte les *Trois Grâces*, de Germain Pilon[3] et le vase de métal qui surmontait jadis le groupe et devait contenir le cœur du roi. On connaît de lui des planches d'ornements gravés et l'on sait qu'il fabriquait des modèles pour les orfèvres. M. Babeau signale, dans une des statues du maître, certains ornements du costume traités avec un soin précieux ; la même particularité se remarque dans les sculptures de Joinville : les entrelacs de la tunique de la *Justice*, les casques et les armures du bas-relief, les roues du char, l'écusson aux armes des Guises[4] dénotent une main rompue aux pratiques de l'orfèvrerie.

Avec des aptitudes si multiples, un talent de premier ordre, une renommée acquise, le souci des grandes affaires et les exigences d'une clientèle royale, le Florentin ne pouvait, malgré ses déplacements continuels, suffire à toutes les commandes ; il prenait des collaborateurs intéressés. En 1549, Dominique s'associe avec son gendre, Gabriel le Favereau, pour la construction du jubé de Saint-Étienne de Troyes, et les échevins ne manquent pas de stipuler que « maître Dominique sera tenu de vacquer et besongner *en personne même,* sans discontinuation[5]. » De même, en 1550, il soumissionne avec Jean le Roux, dit Picard, l'entreprise du mausolée de Joinville, et reste deux ans à Troyes pour en diriger seul l'exécution, pendant que son associé surveille d'autres travaux entrepris sans doute en commun, mais moins éloignés de sa résidence.

Jehan le Roux, dit Picard, ou Picard dit le Roux, car on ne sait pas exactement son nom, pourrait bien être le *maestro Lorenzo Piccardo* cité par Vasari[6] parmi les artistes les plus estimés du Rosso, *da lui sopra tutti gli altri amati*. De Le Roux à Lorenzo la distance n'est pas infranchissable, surtout pour Vasari. Fort apprécié de son temps et fort

1. Quelques morceaux sont conservés à Saint-Pantaléon de Troyes et à Bar-sur-Seine.

2. A Saint-Denis.

3. Au Louvre.

4. Voy. le dessin.

5. Texte du traité, cité par M. Alb. Babeau, app. p. 33.

6. Vasari, *ibid.*

peu connu du nôtre, Le Roux figure souvent, depuis 1535, sur les comptes de Fontainebleau, où il a le même traitement que Dominique Florentin, 20 livres par mois. Il « répare la cire » des figures moulées à Rome sur les originaux antiques et destinées à être « jettées en cuivre. » Il achève, avec le Florentin, vingt-deux tableaux « faits de petits cailloux de diverses couleurs », c'est-à-dire des mosaïques pour les grottes et fontaines du jardin. Enfin c'est lui qui fut chargé, en 1564, de modeler et d'exécuter en marbre et cuivre le monument funèbre de François II[1].

Dominique Florentin a beaucoup produit, mais ses œuvres certaines, je parle de celles qui ont survécu, se réduisent à un petit nombre. Les deux statues de Joinville, les figures du musée de Chaumont et les bas-reliefs de M. Émile Peyre compteront désormais parmi les morceaux les meilleurs et les plus indiscutables du maître. Ils sont un nouvel honneur pour la Renaissance française, car Dominique fut presque un des nôtres. Élève de Fontainebleau, marié en France, mariant ses filles à des Français, mort et enterré à Troyes, sa patrie d'adoption, après avoir vécu en France près de quarante ans, le Florentin nous appartient par son éducation, par sa vie d'artiste, par sa famille, par ses œuvres, par son talent, par sa renommée. C'est un élève du Rosso converti par Jean Goujon, un Italien francisé.

EDMOND BONNAFFÉ.

1. De Laborde, *la Renaissance à la cour de France.*



LES PORTRAITS DE LUCRÈCE BORGIA

A PROPOS D'UN PORTRAIT RÉCEMMENT DÉCOUVERT

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



Le document nouveau que nous reproduisons figure au Musée de Nîmes, dans une collection récemment léguée à la ville par M. Robert Gower[2]; nous proposons de voir dans cette œuvre un portrait, ou plutôt la reproduction d'un portrait authentique de Lucrèce Borgia.

On remarquera, à droite du panneau, l'inscription *mise après coup :* LVCREZIA.B... A.MVXXVII. Nous avons prié notre collègue et ami, M. G. Lafenestre, dont on connaît la compétence, de s'arrêter à Nîmes pour contrôler nos observations et celles de l'obligeant directeur du musée,

1. Voy. *Gazette*, 2e période, t. XXX, p. 214.

2. M. Robert Gower, sujet anglais, dirigeait à Marseille une agence sous la raison sociale Robert Gower, Estrine and Co. Retiré depuis quelques années des affaires, il vivait à Aix ; il y est mort, léguant sa collection *sous certaines réserves* à sa ville natale ; à son défaut, il désignait cinq ou six villes d'Angleterre, et, en dernier ressort, la ville de Nîmes. Il instituait toutefois une usufruitière, Mme veuve Sibourg, née Sensebruner, aujourd'hui Mme de Saint-Pons. Aucune des villes désignées n'a accepté les réserves, Nîmes a réclamé l'héritage, la famille a plaidé ; enfin, après production successive de sept testaments différents, le litige s'est terminé à l'avantage de Mme de Saint-Pons, qui, par un acte du 23 janvier 1875, a renoncé à l'usufruit en faveur de la ville de Nîmes, moyennant indemnité.

M. Perrot, l'honorable directeur du Musée et de l'École des Beaux-Arts de Nîmes, dès que nous lui avons signalé l'importance de ce panneau, a bien voulu fouiller les

M. Perrot; voici le résultat de son examen : « Le panneau, que j'ai vu de près, me paraît bien du XVI[e] siècle, la peinture aussi. Quant à l'inscription, assez lourdement refaite, comme vous me l'avez observé, elle remplace évidemment une première inscription effacée. Ce n'est pas un original, il n'y a aucun doute; c'est même une copie assez faible. Les vêtements seuls sont traités avec une certaine habileté mécanique qui prouve bien à quel genre d'ouvriers nous avons affaire. »

Le directeur du Musée, M. Perrot, est plus indulgent pour l'œuvre. « Je crois cette peinture de l'École lombarde et, malgré un défaut dans la bouche, elle me semble faite par un peintre d'un certain mérite. La date marquée sur le portrait est bien certainement très ancienne, cependant elle doit être postérieure à l'exécution; on distingue, dans l'intervalle, les traces d'une inscription antérieure, mais tout à fait indéchiffrable. Les détails du costume, qui sont nombreux, sont traités

archives de la municipalité pour éclaircir la question d'origine; nous avons poursuivi nous-même à Marseille l'enquête commencée, et grâce à M. Herrente, avoué, à M. Meilhac de Fougeolles et à M. Estrine, nous sommes arrivé à cette constatation : M. Robert Gower, collectionneur plus passionné que clairvoyant, a dépensé en achats d'œuvres d'art plus de 600,000 francs, dont il reste trace sur les livres de sa maison. Un marchand de tableaux et curiosités de Marseille, aujourd'hui décédé, M. Valy, avait rapporté la *Lucrèce* d'Italie dans un fond de collection, et l'avait vendue, avec nombre d'autres, à son client ordinaire. M. Gower attachait du prix au panneau; il l'avait fait doubler dans son entier avec du noyer et parqueter avec des traverses en chêne.

La seule indication dont on trouve la trace sur les catalogues du possesseur est celle-ci : « École vénitienne. Portrait de Lucrèce Borgia. Bois. Hauteur, $0^{m},58$; largeur, $0^{m},42$. En buste de grandeur naturelle. »

Il est nécessaire de commenter l'inscription. Les lettres sont lourdement repeintes en or, *après coup,* sur une inscription plus ancienne. La date MVXXVII prête aux conjectures (car Lucrèce meurt en 1519). La première hypothèse est celle-ci : On avait effacé le nom et la date; on les aura mal déchiffrés en les remettant un certain nombre d'années après, à moins que 1527 soit la date de l'année où on a remis la nouvelle inscription. Enfin, dernière conjecture, cette inscription est encore plus récente, et celui qui l'a tracée ne savait pas la date exacte de la mort de Lucrèce et a cru lire 1527. Quoi qu'il en soit, il y a eu mutilation de l'inscription primitive, et, si on considère que la seconde ne porte que ces lettres LVCREZIA B.... A., on pourra peut-être conclure de là qu'on ne se souciait pas encore à cette époque d'étaler publiquement le portrait d'une Borgia.

Comme il faut être très sincère en tout ceci et bien se garder de pencher de son propre côté, je dois dire que le Z dans *Lucrezia* n'est pas du temps; on écrit *Luchretia, Lucrecia,* et presque toujours *Lucretia.* C'est ainsi que signe la duchesse de Ferrare. Les Vénitiens seuls écrivaient alors *Lucrezia.* J'ajoute qu'aucune de mes objections relatives à l'inscription n'infirme les points de contact que présente l'image avec la médaille et avec la représentation de Ferrare appartenant à M[gr] Antonelli.

avec assurance; d'où il résulte que je ne crois pas que ce soit une copie. »

Original ou copie, je ne m'attache point à cette discussion; mon opinion personnelle, toutefois, après mûr examen, est que nous sommes en face d'une reproduction; Lucrèce avait sous la main des artistes considérables : et si elle a posé, elle n'a pu appeler à l'honneur de la peindre que des maîtres sûrs d'eux-mêmes.

Le seul point important pour nous, c'est la ressemblance, disons mieux, l'identité absolue avec la médaille à la résille et le portrait de Ferrare. Comparons-les : mêmes cheveux châtain clair à reflets dorés, même coiffure, même hauteur démesurée du front, délimité nettement à la naissance des cheveux par le cercle d'or; et même arc des sourcils en « amande ». La mode des vêtements n'a pas changé; ce sont les mêmes crevés, le même corsage, les mêmes bijoux, la même résille. Dans le portrait de Ferrare, la mèche de cheveux (visible aussi dans les deux médailles) pend inerte; dans le portrait de Nîmes, elle est frisée à la lombarde. Le petit bouillonné blanc, précieusement tuyauté, de la chemisette des Flandres se répète, plus sommairement indiqué, dans le portrait de Ferrare.

Je crois que le lecteur, en comparant les documents, ne se refusera pas à voir la même personne dans le portrait de Ferrare, dans les médailles et dans le portrait de Nîmes; avec cette différence que Lucrèce est plus âgée dans cette dernière représentation.

Je pourrais citer ici le témoignage de quelques-uns des maîtres de l'opinion desquels on aime à s'autoriser, mais je ne veux pas les engager; et les documents seuls parleront.

Je propose cette conclusion : — la peinture italienne ne compte pas deux chefs-d'œuvre de plus (car, je le répète, nous sommes en face de deux copies), mais nous pouvons prétendre désormais posséder, en dehors des deux médailles, deux représentations peintes contemporaines de Lucrèce, — l'une à Ferrare, chez Mgr Antonelli, — l'autre au musée de Nîmes, dans la collection Gower.

Et, désormais, si les originaux de ces deux copies n'ont pas encore disparu : on les pourra reconnaître.

PORTRAIT DISPARU SIGNÉ DOSSO DOSSI.

Pour être aussi complet que possible, tout en réservant la question d'authenticité de la toile et même celle de la composition, nous présenterons ici aux lecteurs la reproduction de l'œuvre citée par MM. Crowe

et Cavalcaselle, comme portant l'inscription « *Lucrezia Borgia. Anno ætatis XX.MVXX* » et la signature de Dosso Dossi, le peintre *probable* de Lucrèce. Depuis que nous avons écrit le premier article, M. Crowe a bien voulu nous en communiquer une reproduction. Les auteurs de *Titien et son époque* n'ont jamais vu, de cette composition, qu'une photographie *exécutée d'après une gravure :* et, *jusqu'à présent,* aucun cabinet d'estampes de l'Europe ne nous a offert une épreuve d'après laquelle on aurait pu l'exécuter. Pour comble de difficulté, la mort de M. Brogi père de Florence, qui a fait, il y a plus de vingt ans, le cliché de la photographie rencontrée par hasard par M. Cavalcaselle, ne permet plus de remonter à la source.

Nous avons dit que notre honorable et très compétent correspondant de Londres, M. Henry Wallis, avait déjà constaté l'identité de la description de la gravure citée par MM. Crowe et Cavalcaselle avec celle d'une toile autrefois aux mains de M. J.-C. Robinson, consultant pour le S.-K. Museum : il a bien voulu présenter à ce dernier la photographie mise à notre disposition par M. Crowe; voici l'intéressante communication de M. Robinson à ce sujet :

« La photographie que j'ai sous les yeux est bien d'après mon tableau ou, tout au moins, d'après une gravure de celui-ci. Le monogramme au-dessous de l'inscription est un D avec un os en croix; — rébus du nom de Dosso. Le portrait est évidemment de Dosso Dossi, mais je ne crois pas que la peinture soit de 1520 ; je suppose qu'il faut voir là un portrait posthume fait par Dosso vers la fin de sa vie, de 1550 à 1560 ; car le costume est postérieur à 1520. Je pense que mon tableau était une copie ancienne de l'original perdu; et c'est pour cela que je l'ai cédé à M. Pinti. Il est bien probable que l'original n'existe plus.

« Votre photographie aura été faite d'après mon tableau; en tout cas, elle lui ressemble beaucoup. Je termine en vous disant que le joyau pendu au cou est un médaillon en cristal de roche surmonté des clés et de la tiare pontificale, avec un émail au centre portant les armes de Borgia. »

L'opinion de M. Robinson est tout à fait plausible; tant de précautions pour affirmer l'identité du modèle, une inscription d'abord portant le nom, puis l'âge, ensuite une signature, enfin les armes de Borgia sur le médaillon, et par surcroît, les armes pontificales ; c'est trop : tous ceux qui, comme nous, ont demandé leur secret à des monuments authentiques, trop souvent anonymes, se diront que ce luxe inusité d'indications nettes et décisives pour la postérité indique, ou de l'*après coup*, ou un habile faussaire.

Ici, nous tenons simplement avec M. J.-C. Robinson pour de l'après



PORTRAIT DE LUCRÈCE BORGIA.

(Don de M. Robert Gower; musée de Nîmes.)

coup. La forme de cette coiffure, inattendue pour une Lucrèce Borgia, n'est pas encore de son temps; les épaulettes et les manches sont d'une mode postérieure à elle et le col relevé est *à la Médicis*. Nous voilà déjà en plein XVI[e] siècle, en face d'un Bronzino ou d'un artiste de ses environs, qui, retournant en arrière, a pensé à Girolamo dai Libri et à ses fonds de bois de citronnier, afin de faire de l'archaïsme. Sauf avis contraire, nous concluons, nous aussi, à un portrait posthume, et nous espérons que la publication dans la *Gazette* aura pour résultat de faire connaître l'existence de la gravure d'abord — car personne de ceux qui y sont intéressés n'a encore vu jusqu'ici une épreuve gravée, mais seulement une photographie d'une épreuve rencontrée par hasard, — et enfin la découverte de la toile vendue par M. Pinti à un inconnu, à Paris, il y a deux ans à peine.

LUCRÈCE D'APRÈS LES DÉPÊCHES DIPLOMATIQUES DU TEMPS.

C'est à notre honorable ami et confrère M. Armand Baschet, l'auteur de *La Diplomatie vénitienne*, dont, dès 1866, la *Nuova Antologia* annonçait le travail sur Lucrèce Borgia, que reviendront, après Grégorovius, le péril et l'honneur de dire le dernier mot sur la duchesse de Ferrare. Essayons modestement de dessiner la forme et le relief de l'héroïne d'après les témoignages des contemporains.

Le premier qui l'a vue et décrite, c'est Lorenzo Pucci, le juriste, ambassadeur de Florence auprès du Vatican. Il le constate dans sa dépêche du 24 décembre 1493. Il entre chez la nouvelle maîtresse du pape, la belle Julia Farnèse; il y trouve Lucrèce, qui ressemble d'une façon frappante au pape son père... « Adeo ut vero ex ejus semine orta dici possit ». Ces dames ne sont point intimidées par la présence de l'ambassadeur; madame Julia déroule ses cheveux et se fait accommoder; la belle chevelure tombe jusqu'à ses pieds... « Nulla di simile vidi mai... pareva davvero un sole ». Lucrèce en a fait autant; elle avait d'abord un peignoir à la napolitaine qui la recouvrait tout entière; elle sort, et revient richement parée. Elle n'a que treize ans, mais elle est précoce, déjà fiancée d'ailleurs; elle porte la fameuse résille de la médaille et des deux portraits peints, à la mode du temps : « portava una reticella leggiera come fumo, con certi profili d'oro. »

Lucrèce était brune, c'est certain; comment pouvait-il en être autrement? Elle est fille de la Vanozza, une Transteverine, et de Rodrigo Lanzol Borja, né à Jativa près de Valence. Et pourtant les *cheveux d'or* de Lucrèce sont célèbres; la fameuse mèche de cheveux, contenue dans la

lettre à Bembo, qui faisait rêver lord Byron, et qu'on montre encore à l'Ambrosiana, est blonde comme le latakié; enfin il est souvent question dans les dépêches de ses « capelli aurei ».

La vérité est que Lucrèce est de la couleur qui lui plaît ; car elle se teint *tous les cinq jours au moins*, et, quand elle reste huit jours sans se laver les cheveux, elle souffre de migraines. Nous avons toujours supposé que le médailleur *à l'ange captif* (comme l'appelle M. Armand dans son savant catalogue) a ébauché sa cire *dal vero,* dans un de ces jours si fréquents qu'elle consacrait tout entiers à *lavarsi il capo.* On voit que ce jour-là elle recevait les intimes, les poètes, les artistes, les familiers. Dès la fin du XV[e] siècle, c'est la mode pour les femmes d'être blondes; cet *Arte biondeggiante,* auquel MM. Baschet et Feuillet de Conches ont consacré tout un volume, joue un rôle considérable jusqu'à la fin du XVI[e] siècle.

Le livre du Vecellio est postérieur à Lucrèce ; il est devenu bien banal, mais il est si complet qu'on peut toujours le citer : « Aux heures où le soleil darde ses rayons les plus verticaux et les plus cuisants, elles montent sur les logettes de bois de leurs terrasses et se condamnent à y griller et à s'y servir elles-mêmes. Assises, elles baignent et rebaignent sans cesse leurs cheveux avec une éponge imbibée d'une eau de Jouvence préparée de leur main ou achetée. Le soleil a-t-il séché la chevelure? vite elles la baignent de nouveau de la même mixture, pour la sécher encore au feu du ciel et renouveler sans repos le même manège. C'est ainsi qu'elles se rendent les cheveux blonds comme on les leur voit. Quand elles se livrent à cette occupation si importante, elles jettent pardessus leurs vêtements un peignoir de soie très blanc d'une grande finesse et légèreté, qu'elles appellent *schiavonetto.* En outre, elles se couvrent la tête d'un chapeau de paille sans fond, par l'ouverture duquel passent les cheveux, qu'elles étalent sur les bords exposés au soleil pendant toute l'opération. »

Lucrèce, quand elle part de Rome pour aller à Ferrare, où elle va régner, met vingt-sept jours à faire le voyage. Elle s'arrête cinq jours en cinq fois, spécialement pour « lavarsi il capo », suspendant ainsi la marche de tout un monde de princes, d'ambassadeurs, de dames, d'écuyers et d'hommes d'armes. Don Ferrante, ambassadeur de la cour d'Este, avait fait ses calculs pour fixer le jour de l'entrée triomphale ; il est obligé d'écrire à son souverain : « Madame Lucrezia a voulu un jour de repos, pour mettre en ordre ses toilettes et se laver la tête ; opération qu'elle n'a pu faire, dit-elle, depuis une semaine; ce à quoi elle attribue les douleurs de tête dont elle souffre. »

On pourrait, à la rigueur, retrouver dans un très curieux manuscrit cité dans *les Femmes blondes de Venise*, par *Deux Curieux*[1], la recette employée par Lucrèce *ad faciendum capillos aureos*. Cette héroïque Catherine Sforza, la *Virago* de Machiavel, mère de Jean des Bandes Noires, dont on sait, enfermée dans Forli, la réponse shakspearienne et le geste impudique et sublime, ne négligeait point ces féminins artifices; et, de sa propre main, afin d'en bien garder le secret, elle avait noté les recettes longuement élaborées par ses alchimistes. Ce précieux manuscrit existe encore; voici, d'après lui, la recette qui semble courante au temps de Lucrèce :

« Faites une lessive de cendre de buis, et c'est bien. Prenez de la paille d'orge et faites bouillir pendant un jour. Faites une seconde lessive avec cette eau et cette cendre. Jetez dedans de la fleur de noyer et quelques feuilles de l'arbre. Laissez infuser pendant une nuit. Le lendemain, lavez-vous-en la tête, et vous aurez les cheveux dorés[2]. »

Oui sans doute, mais à la condition de vous laisser sécher au soleil, et au péril des névralgies dont se plaint Lucrèce.

Nous avions pu penser que le médailleur avait saisi la duchesse de Ferrare sur le vif, un jour de « lavage »; mais il a pu aussi la voir passer un jour de triomphe : car Don Ferrante, l'ambassadeur, nous la montre dans une de ses dépêches entrant à Ferrare les cheveux flottants sur les épaules. C'était hardi; mais il faut remarquer, dans la description, qu'elle a ingénieusement combiné la résille avec le désordre raffiné et voulu de ses cheveux épars.

« Lucrèce, dit-il, portait une robe à manches ouvertes de velours noir (c'est la forme des manches du portrait de Nîmes), bordée d'un fin liséré d'or... Sur la tête, une résille en forme de voile, scintillante de diamants et d'or, sans diadème : présent de son beau-père. Elle avait au cou un collier simple de grosses perles et de rubis, qui avait autrefois appartenu à la duchesse de Ferrare (comme Isabelle Gonzague le faisait remarquer avec un soupir). Sa belle chevelure flottait éparse sur ses épaules. »

On pense involontairement au beau carton de Léonard, la tête de profil piquée pour le décalque (Salle 2 des dessins du Louvre, n° 390), sous laquelle Dupinet de Vorepierre (au nom de je ne sais quel témoignage) écrit sans façon, dans son *Dictionnaire illustré des noms propres*, le nom de Lucrèce.

1. Aubry, éditeur. Paris, 1865.

2. Nous avons publié, dans une étude de M. A. Baschet, d'après le livre de C. Vecellio, réédité par Didot, diverses recettes pour teindre les cheveux, et la gravure *La Solana* (*Gazette*, t. Ier, p. 237.)

Après les cheveux, voyons les bijoux ; les perles surtout, car la perle était sa folie ; on voit comme elle les prodigue dans les deux portraits de Ferrare et de Nîmes. « Tenez, s'écriait le pape, son père, devant l'envoyé d'Hercule d'Este qui venait demander Lucrèce pour son fils, en



PORTRAIT PRÉTENDU DE LUCRÈCE BORGIA ATTRIBUÉ A DOSSO DOSSI[1].

plongeant ses mains dans un coffre rempli de perles : tout cela est pour elle ! Je veux qu'elle soit, en Italie, la princesse qui ait les perles les plus belles et les plus nombreuses. »

L'ambassadeur était déjà convaincu ; son maître, Hercule, l'avait

1. Nous n'avons pas reproduit l'inscription citée p. 336, ni le monogramme-signature de Dosso Dossi.

chargé de dire à sa belle-fille qu'il tenait à ce qu'elle portât ses joyaux avec elle et se gardât bien de les aliéner. « Je me réserve de lui envoyer une riche parure. Lucrèce est le plus précieux des joyaux et mérite d'avoir des pierres précieuses plus riches et en plus grand nombre que moi-même et que ma femme ». Il faut croire que le duc de Savoie était alors un prince fort opulent, car Hercule d'Este ajoute : « Je ne suis sans doute pas un homme aussi puissant que le duc de Savoie, mais cependant je suis en pouvoir de lui envoyer des joyaux non moins beaux que ceux qu'il possède. » Cette promesse fut exécutée, et voilà pourquoi la Gonzague était jalouse. Un envoyé spécial, un ecclésiastique qu'elle avait chargé, comme un *reporter* mondain d'aujourd'hui, de la renseigner sur tout ce que portait la fiancée, vêtements et bijoux, avait encore renchéri sur les lettres privées du cardinal d'Este à sa sœur Isabelle. Dans une relation manuscrite qu'on conserve aux archives de Mantoue, signée *El prete*, cet envoyé spécial montre Alexandre VI recevant, des mains mêmes de l'ambassadeur d'Hercule, les cadeaux pour la fiancée : il les fait miroiter à la lumière, appelle les cardinaux et les femmes, essaye les parures, les met sur fond d'étoffes sombres pour les faire valoir : il se figure déjà voir scintiller sur les belles épaules de sa fille « Catene, anelli, orechini, pietre bellamente legate, e magnifico in particolar modo, un monile di perle. »

Le même envoyé la vit, un autre jour, dans un costume tout blanc tissé d'or, avec des manches ouvertes de brocard blanc relevé d'or, serrées à l'avant-bras, avec des crevés à l'espagnole ; et au cou, comme toujours, un rang de grosses perles : elle faisait peut-être comme cette grande dame russe de Paris qui ne quittait même pas ses perles la nuit : « Al nostro cardinale Ippolito scintillavano gli occhi : ella e donna seducente et veramente grazioza. » On voit que le cardinal est sensible.

« Séduisante et vraiment gracieuse », c'est quelque chose déjà ; mais était-elle vraiment belle ? Les témoignages ne manquent pas, mais on s'en tient si bien à des généralités qu'on ne la voit pas nettement. Bernardo Zambotto, le jour même du mariage, dit d'elle : « Elle a vingt-quatre ans. — (Elle n'en a que vingt, et il faut signaler en passant ces erreurs de témoins oculaires qui nous expliquent les différences de date dans les peintures.) — Elle est très belle de visage, elle a de beaux yeux éveillés, elle est droite dans toute sa personne et sa stature est avenante, etc., etc. » Cagnolo (qui représente Parme au mariage) la peint mieux : « Elle est de taille moyenne, svelte ; la face est plutôt longue, le nez est beau et bien profilé, les cheveux sont dorés, les yeux sont blancs (?), la bouche un peu grande, les dents étincelantes, la gorge

ferme et blanche, *ornata con decente valore*. Tout son être respire l'allégresse et le sourire. »

Tout le monde, à toutes les époques de sa vie, a insisté sur la gaieté de sa physionomie; elle tient cela de son père, qui a la concupiscence joyeuse et dont le visage exulte toujours. Traquée par le sort, toujours un pied dans le sang, tour à tour fiancée infidèle, veuve d'un époux assas-

AUTOGRAPHE DE LUCRÈCE BORGIA, EN LANGUE ESPAGNOLE.

Bibliothèque Ambrosienne, à Milan.)

siné (et qu'elle aimait), bientôt l'épouse d'un autre et divorcée malgré elle, témoin enfin du meurtre de son frère et de son époux : on la croirait marquée au front d'une tristesse fatale, ou poursuivie par des visions. Non; elle a toujours « grazia e allegrezza », et il n'y a pas un seul contemporain qui ne parle de sa « giovialità. »

La marquise de Cotrone, dame d'honneur d'Isabelle d'Este, qui accompagnait sa maîtresse aux fêtes de Ferrare, veut rassurer le marquis de Mantoue sur l'issue de l'assaut de beauté qui va se livrer entre les trois princesses, le jour de l'entrée. Lucrèce, Isabelle d'Este et la duchesse d'Urbino sont en présence : « La fiancée, écrit-elle au marquis de Mantoue, n'a rien de particulier quant à la beauté, mais elle a « *dolce ciera* ».

— (N'oublions pas que c'est une femme qui parle, et une femme jalouse, qui assure que sa maîtresse, dans ce combat, est sûre de remporter le prix) : « E spero a tal riguardo noi porteremo il palio nella casa della mia padrona. » C'est-à-dire : « quant à la beauté, à nous le pompon! »

Ce mot intraduisible dans sa grâce « *Dolce ciera* » — (*Doux visage* est bien froid) — restera le mot définitif. Après avoir tout lu, tout compulsé, fureté dans tous les sens, interrogé les images anonymes, comparé les récits et fait la part des circonstances et des choses, nous pensons que c'est encore la dame de Cotrone qui aura dit le vrai mot. Je vois Lucrèce « *ronde* » (comme disent les peintres), à face pleine, sans traits bien définis, avec de grands yeux *blancs*, très ouverts, très loin des sourcils, mollement dessinés en amande; un front lisse très découvert, le menton fuyant (très en retraite, dans les dix premières années de sa vie de femme, plus tard arrondi et « ingrassato »). De tout cela il résulte, au physique, la même physionomie qu'au moral; c'est-à-dire quelque chose de doux, de *mou,* sans volonté, sans élan, sans joies exaltées et sans colères terribles, une femme sans nerfs, incapable de réagir contre le sort, qui fait d'elle, entre Alexandre et César, un instrument trop docile.

A Rome, enfant, on la conduit par la main aux orgies célèbres dans l'histoire; elle ouvre ses grands yeux *blancs* et ne comprend rien à ces saturnales; jeune fille, on fait d'elle la rançon d'un duché ou d'un trône; et cette main ornée de l'anneau pontifical, qui, les deux doigts levés, lie et délie ceux que l'Église a unis, la promènera du lit d'Alphonse au lit de Sforza, puis au lit d'Este, à travers une mare de sang. Mais, le jour où Alexandre est mort, où César est tombé en Navarre, elle devient et reste jusqu'à la mort la « perle des épouses », la « triomphante princesse » que le chevalier Bayard a connue et exaltée. Alphonse d'Este, son mari, court le guilledou. — « Il signor Don Alfonso, il di, va a piacere in diverse loci come giovane, il quale, dice sua santità, fa molto bene. » — Du moment qu'il a l'approbation du saint-père, tout est régulier, « *maxime* (dit l'ambassadeur Costabili en écrivant au duc de Ferrare) *intendendo che continuano dormire insieme la notte* ». A peine, en dix-huit années, pourra-t-on lui reprocher une amourette de poète et sept billets doux, ceux au cardinal Bembo : des lettres que toutes les Anglaises vont lire, sans éventail, et qui sont traduites dans toutes les langues. — Voilà bien du bruit pour un *Flirt* au XVI[e] siècle! On oublie que, quelques années avant, Sigismond Malatesta, le parent et voisin, se précipitait sur les belles dames qui lui plaisaient et les tuait après les avoir violées.

Lucrèce a « dolce ciera », elle laisse faire et demande la paix à tout prix; Catherine Sforza, à sa place, eût corrigé la destinée et violé le sort;

elle serait montée à cheval pour s'enfermer dans Nepi ou dans Gradara et couvrir de son corps Alphonse et Sforza. Plus douce, mais ferme encore, la d'Urbin aurait demandé le cloître le jour du meurtre de Gaudia, et, sortant du lit de Pesaro, elle n'eût jamais signé devant le Vatican le brevet d'impuissance de son mari. La brillante Gonzague, enfin, acculée à des destinées si tumultueuses, en esprit politique et avisé, en eût appelé à l'Empereur « Rex Romanorum » et jeté les bâtons de l'Empire dans les roues du Vatican.

Le portrait physique de Lucrèce répond à son portrait moral.

CHARLES YRIARTE.



JACOPO BELLINI

ET LA RENAISSANCE DANS L'ITALIE SEPTENTRIONALE

D'APRÈS LE RECUEIL RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE LOUVRE

(PREMIER ARTICLE.)



ANS l'histoire de la première Renaissance à Padoue et à Vérone, le nom de Pétrarque domine tous les autres. Fixé à Arqua, aux portes de Padoue, le prince de l'humanisme, depuis longtemps l'objet de la vénération universelle, ressuscitait aux yeux de l'Europe éblouie les trésors non seulement de la littérature, mais encore de l'art antique. Dès son séjour à Avignon, Pétrarque s'était livré à des recherches spéciales sur les représentations des divinités de l'Olympe. Dans son *Reductorium morale,* composé entre 1320 et 1340, et récemment remis en lumière par M. Hauréau, Pierre Bersuire proclame les obligations contractées de ce chef envers son maître. Bientôt les amis, les voisins de Pétrarque, entraînés par son exemple, commencent à rechercher les restes de l'antiquité, monnaies, statues, bas-reliefs, pierres gravées. Un habitant de Trévise, Olivier Forzetta, nous entretient, sous la date de 1337 (ainsi avant l'établissement définitif de Pétrarque dans l'Italie septentrionale), de la composition de son cabinet. Pétrarque lui-même réunit une petite collection de médailles impériales, tandis que son ami Lombardo della Seta fait venir de Florence une statue antique, trouvée dans la maison des Brunelleschi, et que son autre ami, le fameux médecin Giovanni Dondi, étudie et mesure les monuments de Rome. Quelques artistes semblent avoir partagé cette admiration; Dondi nous parle d'un

sculpteur contemporain « ab admiratione monumentorum veterum in stuporem abreptus[1]. » Jacques Carrare lui-même donne l'ordre de nettoyer avec soin et d'exposer honorablement dans l'église Sainte-Justine la pierre tombale de l'affranchi T. Livius, que l'on découvre pendant son règne, croyant avoir affaire au tombeau de l'illustre historien padouan.

L'influence de Pétrarque et de Lombardo della Seta ne se manifeste pas moins dans la décoration de la Sala dei Giganti, à Padoue : Altichieri y peignit le *Siège de Jérusalem,* d'après Josèphe ; Jacopo Davanzi de Bologne, y représenta, d'après leurs indications, la *Captivité de Jugurtha* et le *Triomphe de Marius,* et Guarienti les *Douze Césars* et leurs hauts faits[2]. Guarienti orna en outre l'église des Eremitani de représentations des *Planètes.* Antérieurement Giotto, dans une des fresques de la « Madonna dell' Arena », le *Christ chassant les vendeurs du temple,* avait figuré sur le portique du monument deux des chevaux de bronze de Venise.

Tout ceci, répétons-le, se passait au XIVe siècle. Au siècle suivant, l'admiration pour l'antiquité dégénéra chez les Padouans en véritable frénésie. Lors de la découverte, en 1413, d'un cercueil de plomb que l'on croyait contenir les restes de Tite-Live, les étudiants dérobèrent, comme des reliques, les dents du squelette, et le gouvernement décida par acclamation l'érection d'un mausolée. Plus tard, à l'occasion d'une fête, on plaça un mannequin représentant Jupiter sur le modèle en bois du cheval de Donatello[3]. Ce fut aussi un habitant de Padoue, le médecin Giovanni Marconova, collectionneur diligent de manuscrits, d'inscriptions et de monuments figurés, qui publia, en 1465, un des plus anciens traités connus d'antiquités, « de Antiquitatibus ». Vers la même époque, un autre Padouan, le cardinal Louis Scarampi, un des protecteurs de Mantegna, recherchait avec avidité les chefs-d'œuvre de l'art antique.

Des symptômes analogues, mais affaiblis, se manifestent à Vérone. Dans le dernier tiers du XIVe siècle, cette ville donne à l'humanisme le célèbre Guarino; plus tard, un essaim d'habiles architectes, Fra Jocondo en tête, se forme à l'ombre de son amphithéâtre. C'est à Vérone que Pisanello retrouve, avant 1440, l'art du médailleur, si intimement lié à l'étude de l'antiquité romaine. Le disciple du Pisan, Matteo de' Pasti, est également originaire de Vérone. Giovanni Boldu est Vénitien, Vellano, Padouan, de même que Giudizani; Mantoue a donné le jour à Cristoforo di

1. Voy. ces divers témoignages dans mes *Précurseurs de la Renaissance,* p. 35-40.

2. Voy. l'*Anonyme* de Morelli, édition Frizzoni, p. 78 et 79, et l'*Histoire de la Peinture en Italie,* de MM. Crowe et Cavalcaselle, éd. all., t. II, p. 393 et suiv.

3. Perkins, *les Sculpteurs italiens,* t. Ier, p. 187.

Geremia, à Meliolus, à Sperandio; Milan à Amadeo et à Pietro; la Dalmatie à Paul de Raguse et à François de Laurana. A Florence, au contraire, les médailleurs n'apparaissent que vers 1460[1].

Longtemps, frappé de certaines analogies entre la manière de procéder de Vittore Pisano et de Piero della Francesca, j'ai cherché quelle chaîne mystérieuse pouvait unir le maître de Vérone à celui de Borgo San-Sepolcro. Vasari parle de leçons données à Pisanello par Andrea del Castagno; il assigne, d'autre part, pour maître à Piero le collaborateur d'Andrea, Domenico Veneziano. Mais cette piste doit être abandonnée : un simple rapprochement de dates suffit à établir que Pisanello n'a pu étudier chez Andrea del Castagno. Par contre, la plus ancienne médaille à date certaine du Pisan étant de 1439, on pourrait à la rigueur admettre qu'il a subi l'influence des artistes florentins de passage dès cette époque dans la haute Italie. Milan avait reçu la visite de Brunellesco en 1422 ou 1423 et, de nouveau, entre les années 1431 et 1436; Castiglione d'Olona celle de Masolino entre 1420 et 1435; Padoue celle de Fra Filippo Lippi en 1434. Mais n'est-il pas plus vraisemblable de supposer que Pisano avait puisé à la source même de la Renaissance, à Rome, où nous le trouvons fixé à partir de 1431?

Pisanello s'est essayé plusieurs fois dans l'interprétation de l'antique. Un dessin du musée du Louvre, publié par M. de Tauzia, nous montre un homme nu brandissant une massue contre une femme très peu vêtue, dont les cheveux sont relevés à la mode romaine. Un autre dessin, au musée de Berlin, représente, d'un côté, deux femmes copiées d'après l'antique; de l'autre, une divinité couchée, nue jusqu'à la ceinture et tenant une corne d'abondance; près d'elle, un Éros nu, debout, les jambes croisées, s'appuie sur son arc. L'amour de la vérité me force à déclarer que ces tentatives nous révèlent d'ailleurs une main peu familiarisée avec l'interprétation soit des formes, soit des idées propres à l'art grec ou romain.

Comme ses émules florentins, Pisanello s'est fait le missionnaire de la Renaissance à travers l'Italie; il colporte ses doctrines, c'est-à-dire son réalisme, du nord au midi, de Vérone à Mantoue, de Pavie à Venise, de Rome à Naples.

Il est temps de retourner à Padoue. La Renaissance y est à ce moment moins avancée qu'à Vérone, au point de vue de l'interprétation de la nature, plus avancée si l'on s'attache à l'étude de l'antique. Son représentant le plus connu, le Squarcione, y impose à ses innombrables élèves

1. Voy. *Les Précurseurs de la Renaissance*, p. 43.

FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. (— Musée du Louvre.)

l'étude de l'antique sous toutes ses formes; il avait fondé un véritable musée de modèles. Mais ce maître, que l'on s'accorde à représenter comme la médiocrité même, était-il capable d'entrer bien avant dans l'esprit des chefs-d'œuvre grecs et romains; ne les traitait-il pas plutôt en archéologue qu'en artiste? Quoi qu'il en soit, le fait même de l'existence, à Padoue, vers le milieu du xve siècle, d'une école vouée au culte de l'antiquité, prouve que les leçons de Pétrarque avaient porté leurs fruits.

La réputation du Squarcione a longtemps relégué dans l'ombre celle de l'artiste qui s'est fait, avec lui, le champion de la Renaissance dans la haute Italie, et qui, par une rare fortune, a eu le bonheur de voir développer une des faces de son talent par ses fils, les Bellin, et l'autre par son gendre, Mantegna. Nous avons nommé Jacopo Bellini.

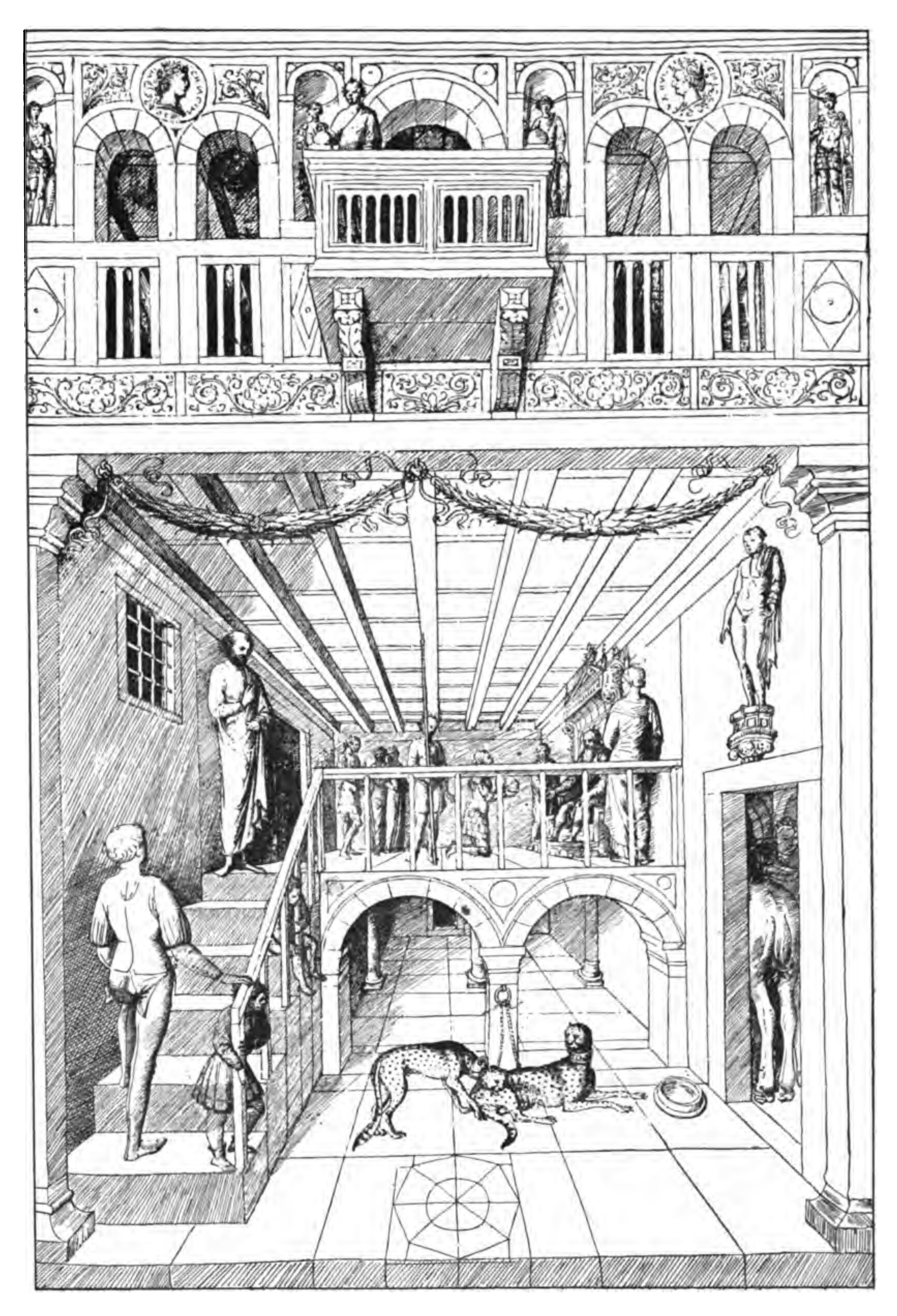
Né à Venise dans les dernières années du xive siècle ou dans les premières années du xve, Jacques Bellin entra en relations avec Gentile da Fabriano, lors du séjour de ce maître éminent à Venise. Il le suivit à Florence, où des documents d'archives nous le montrent de 1423 à 1425. Condamné à la prison, à la suite d'une rixe, il retourna probablement dans sa patrie après avoir été gracié. Vers 1444, nous le trouvons à Padoue.

Deux recueils de dessins, l'un conservé au British Museum, l'autre récemment acquis par le Louvre et complètement inconnu jusqu'à ce jour, nous permettent de suivre pas à pas Jacopo Bellini dans ses études d'après la nature, d'après les maîtres contemporains et d'après l'antique.

Disons, avant d'aller plus loin, que l'acquisition du second recueil, égaré, depuis de longues années, dans le grenier d'un château de la Guyenne, fait le plus grand honneur à l'administration de nos musées nationaux. Nous sommes heureux de pouvoir signaler à la gratitude publique la part active qu'ont prise à cette brillante conquête MM. de Ronchaud, Courajod et de Tauzia.

Le recueil de Londres, soigneusement décrit par Gaye dans le *Kunstblatt* de 1840, porte une inscription qu'on a lue jusqu'ici : « De mano de me Jacobo Bellino Veneto 1430 in Venetia [1]. » Mais notre savant collaborateur M. Courajod propose de substituer à la formule bizarre de « de me », celle de « de messer »; une gravure ancienne, exécutée d'après un dessin de Jacopo et portant très distinctement les lettres MS (abrévia-

1. Crowe et Cavalcaselle, *Histoire de la Peinture en Italie*, éd. allem., t. V, p. 102.



FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. — (Musée du Louvre.)

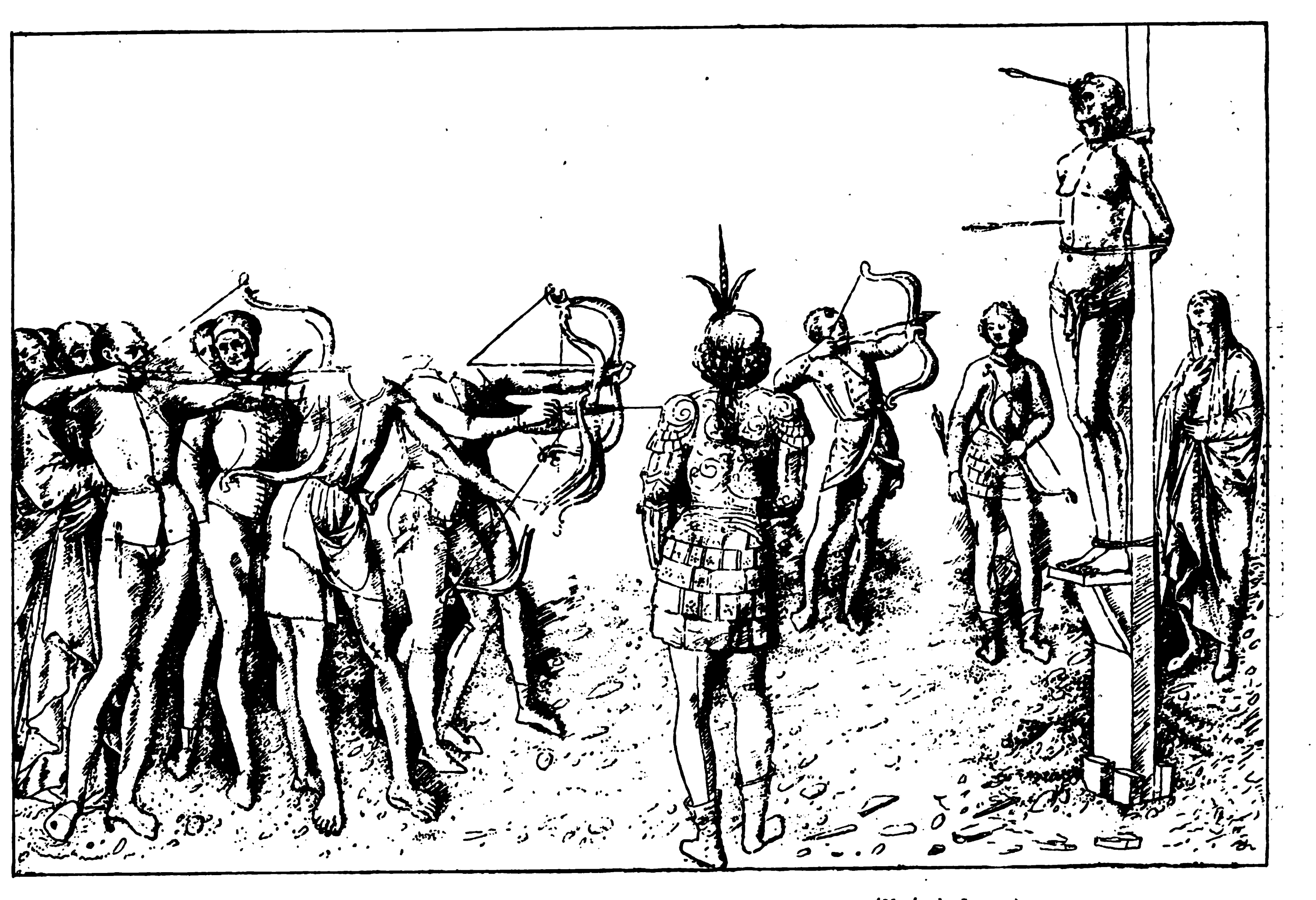
tion de messer) confirme cette correction[1], qui a une importance fort grande, car désormais nous sommes en droit de considérer l'inscription comme l'œuvre d'un étranger et non plus comme celle du peintre lui-même. Quant à la date de 1430, à supposer qu'elle ne soit pas approximative, elle indiquerait l'époque à laquelle l'album a été commencé.

Parmi les dessins de Londres, nous rencontrons un certain nombre de copies de monuments ou d'interprétations de sujets antiques. On y voit les *Trois Grâces*, une statue équestre sur une base dont le piédestal est orné d'un bas-relief représentant des prisonniers amenés devant un personnage assis, *Bacchus avec son cortège, Silène monté sur un âne*, etc.

Un dessin de Jacopo, légué au Louvre par M. His de la Salle et soigneusement décrit par M. le vicomte de Tauzia dans son excellent catalogue, la *Flagellation*, abonde également en réminiscences antiques, telles que statues et médailles. Mais l'artiste — le fait mérite d'être relevé — n'y sait pas encore distinguer nettement le plein cintre de l'ogive ; il les emploie pêle-mêle dans l'édifice qui abrite la scène principale.

Une note que mon savant ami M. Émile Michel veut bien me transmettre sur le recueil du British Museum ajoute aux descriptions antérieures trop de détails intéressants pour que le lecteur ne me sache pas gré de la placer sous ses yeux : « Jacopo, m'écrit M. Michel, manifeste les préoccupations les plus diverses ; il est également attentif aux souvenirs de l'antiquité et à l'étude de la vie. Tout ce qui le frappe est aussitôt noté sur son carnet : des études d'architecture, des académies, des paysages, des fleurs, des problèmes de perspective. Parmi ces derniers, je relève un dessin de briques rectangulaires posées par terre, à divers plans et dans diverses positions, et mises géométriquement en perspective. Mais le trait qui m'a paru le plus caractéristique et sur lequel Gaye n'a pas suffisamment insisté, c'est la place importante que tiennent les dessins d'animaux, faits évidemment d'après nature. Parmi ceux-ci, j'ai noté un dompteur entrant dans la cage d'un lion ; plus loin, des lions attaquant des chevaux ; un homme chevauchant sur un lion. Ces études sont utilisées par l'artiste dans les pages qui suivent, et l'on peut se rendre compte du travail même de sa pensée en le voyant chercher des compositions où il puisse les faire entrer : *Saint Jérôme dans le désert*, entouré d'une lionne, de cerfs, d'une biche ; l'*Adoration des Mages* (l'un de ceux-ci offre à l'enfant une cage de lions) ; les *Stigmates de saint François*, dans un désert peuplé d'une grande quantité d'animaux de toute sorte. »

1. Voy. également l'*Allgemeines Künstler Lexikon* de J. Meyer, t. III, p. 387.



FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. — (Musée du Louvre.)

Dans le recueil de Paris, qui se composait à l'origine de 95 feuillets en parchemin (c'est le chiffre indiqué par la table placée à la fin du volume), non compris les feuillets blancs du commencement[1], on est avant tout frappé des imitations de l'antiquité; elles reviennent presque à chaque page. Dès le folio 4 v° on trouve un superbe encadrement dans le style de la Renaissance, avec des bucranes, des oves, des pilastres, des candélabres. Le folio 5 contient deux médaillons, l'un avec Hercule tirant de l'arc, l'autre avec Nessus tenant Déjanire en croupe. Au folio 7 est représenté un baptistère octogonal, copié sur quelque modèle du IVe ou du Ve siècle. Puis viennent des médailles impériales (fol. 21), des tronçons de colonnes, des fragments de statues (fol. 82, un jeune homme appuyant la main sur la hanche, comme l'Antinoüs), des bas-reliefs, des camées (fol. 28), des arcs de triomphe avec des Victoires (fol. 39), des voûtes à caissons, des bacchanales (fol. 40). Un des dessins les plus curieux (fol. 43) nous montre, sur un cheval lancé au galop et qu'un satyre cherche à retenir par la queue, Éros tenant devant lui une jeune faunesse attachée par les pieds. Les inscriptions, à leur tour, font leur apparition sur les feuillets 48 et 49[2]. Elles sont suivies de statues équestres, de sarcophages, bref de tous les motifs, dans la traduction desquels pouvait se plaire un artiste épris des chefs-d'œuvre de l'art antique. Telle est la prédilection de Jacopo pour ces vestiges qu'il les prodigue, dans les costumes, dans les armures, sur les édifices, dont la plupart sont incrustés de camées. Presque toutes ces copies sont d'une fidélité et d'une liberté absolument inconnues aux peintres florentins contemporains.

1. La hauteur du volume est de $0^m,45$, sa largeur de $0^m,30$. Tous les feuillets sont en parchemin, à l'exception de celui qui porte le n° 15. La table, en dialecte vénitien et d'une écriture appartenant à la fin du XVe siècle, a été évidemment rédigée par une personne ignorant les circonstances dans lesquelles chacun des dessins a pris naissance. C'est ainsi que, pour les inscriptions antiques, elle se borne à mentionner « molti epitafii altichi (*sic*) romani », sans nous dire où l'artiste les a copiées. Parfois même, le rédacteur ne semble pas avoir compris les sujets traités par Bellini : la composition qu'il désigne sous le titre de : Uno chaxamento con tre malfatori che vien mena(ti) davanti uno imperadore, » représente évidemment une scène de martyre.

La plume, la mine d'argent, et par exception la pierre d'Italie, tels sont les procédés dont Jacopo s'est servi pour exécuter ses dessins, soit qu'il s'agisse de rapides croquis, soit de compositions très poussées. Dans la première partie du recueil surtout, le trait manque souvent de netteté et de pureté ; le grignotis, pour nous servir d'un terme consacré en gravure, en est le caractère dominant.

2. Jacopo n'était pas aussi familiarisé avec le latin que son gendre Mantegna : à côté d'un cavalier s'élançant dans un gouffre, on lit cette inscription barbare : HIC JACET NOBILIS VIRI TOMAS LAVREDANO MILITI.



LA VIERGE ADORANT L'ENFANT JÉSUS.
(Dessin de l'Album de Jacopo Bellini au Musée du Louvre.)

Gazette des Beaux-Arts.

Héliog. Dujardin
Imp. L. Eude



Soutiendra-t-on que c'est à son séjour sur les bords de l'Arno que Jacopo Bellini doit cette révélation de la valeur de l'art antique? Mais Gentile da Fabriano aussi avait passé plusieurs années à Florence, et cependant rien, dans son œuvre, ne trahit la plus légère préoccupation de l'antiquité. D'ailleurs, jusque vers 1430, les peintres florentins eux-mêmes, loin de sacrifier aux tendances de leurs confrères les architectes et les sculpteurs, prenaient pour unique règle le naturalisme.

N'est-il pas plus exact de dire que Jacopo était familiarisé avec l'antiquité classique par les traditions encore en vigueur dans la haute Italie, et que loin de devoir quelque chose aux peintres florentins, il eût été capable de leur servir d'initiateur.

EUGÈNE MÜNTZ.

(La suite prochainement.)





LA

MOSAÏQUE DE L'ABSIDE DU PANTHÉON



Une des parties les plus importantes de la décoration du Panthéon vient d'être découverte et livrée à l'appréciation du public. Il s'agit de la mosaïque de l'abside exécutée par M. Poggesi, d'après la composition de M. Hébert. Cette mosaïque est la plus considérable que possède Paris. La noble conception du peintre et la savante exécution du mosaïste ont abouti à un travail décoratif de la plus haute portée. Associant l'intensité pénétrante de son sentiment personnel aux inspirations puisées dans l'art hiératique de l'Italie, M. Hébert nous donne une page grandiose et saisissante, imposante par sa simplicité même, profondément religieuse, digne en tous points de la majesté du lieu.

Une telle œuvre mérite un examen attentif et un jugement mûri; on en a déjà parlé ici et là, en mêlant à la critique d'art des considérations qui lui sont étrangères. Mais un morceau d'un art aussi élevé est

de ceux qui triomphent des préjugés de parti, et forcent les admirations rebelles. Quant à nous, nous ne pouvons mieux faire que de placer sous les yeux de nos lecteurs un précieux extrait du travail d'ensemble que M. de Chennevières publie sur la décoration du Panthéon. Le chapitre, encore inédit, dont nous donnons les principaux passages est un historique complet, non seulement de l'œuvre nouvelle, mais encore de tout ce qui se rattache à son entier achèvement. M. de Chennevières a d'autant plus qualité pour nous parler de ces choses qu'il est, on le sait, l'auteur du plan général de la décoration du Panthéon, à laquelle son nom restera à jamais attaché. Nous lui sommes bien sincèrement reconnaissant d'avoir mis à notre disposition les intéressants documents que l'on va lire :

. . . .

J'arrive au cul-de-four de l'abside, où devait aboutir avec éclat et comme se résumer la pensée de l'œuvre. Ce cul-de-four devait être, comme les autres parties de la muraille du monument, décoré de peintures marouflées. Mais le jour où je fis choix de M. Hébert pour exécuter une composition que j'avais toujours conçue comme devant produire l'effet grandiose des mosaïques byzantines, et où je projetais de renouveler, dans des conditions meilleures, la tentative faite par M. Picot à l'église Saint-Vincent-de-Paul, d'un Christ aux proportions surnaturelles, je pris le parti décisif d'employer à l'exécution du carton de M. Hébert l'atelier de mosaïstes qui, sur ma proposition, avait été créé à Sèvres. Nul plus bel usage, ni qui montrât mieux sa véritable destination pour le décor magnifique de nos monuments, ne pouvait être fait de cet atelier, lequel, en somme, faute d'avoir su trouver l'emploi de ses très habiles praticiens, n'a donné jusqu'à cette heure à notre pays que la frise extérieure de la manufacture de Sèvres, quelques piédestaux pour des bustes à Sèvres et à l'École des Beaux-Arts, et la restauration, à Saint-Germain, de la grande mosaïque du Bellérophon. De son côté, très vivement ému de l'espoir d'une telle interprétation de la tâche à lui échue dans le Panthéon, Hébert partait précipitamment pour l'Italie; il allait à Venise, à Ravenne, à Rome et jusqu'à Palerme, recueillant ardemment sur son chemin tout ce qui pouvait lui fournir une note de coloration, une ligne caractéristique pour la forme et l'attitude de ses figures. Tous les artistes ont été émerveillés, à son retour, de la moisson d'aquarelles admirables recueillie par lui, et dans lesquelles par avance se devinait l'œuvre à éclore. L'esquisse, en effet, sortit aussitôt et tout naturellement du germe; et qui l'a vue, dans l'atelier du peintre, en son caractère un peu raide et sauvage, et qui a vu plus tard la composition exécutée au tiers de la proportion réelle, et enfin les cartons des colossales figures destinées à servir de modèles aux mosaïstes, a pu présager l'impression de grandeur émouvante que l'aspect de cette abside produirait dès l'entrée sur le visiteur du monument. La composition en elle-même est fort simple, comme il convient d'ailleurs pour la plus puissante portée à distance de cette impression religieuse et mystique dont je parle, et le lecteur en jugera par la description suivante de l'artiste :

« Abside de Sainte-Geneviève. — Au milieu, dans le haut et debout, le Christ montre à l'ange de la France la destinée de son peuple; de la main droite, levée, il ordonne,

il règne, il soumet. *Christus regnat, vincit, imperat* (Ces paroles seront écrites en lettres d'or sur la bande bleue qui sert de base à la composition)[1].

« A la droite du Christ, la Vierge intercède pour la France dans l'attitude des *orantes* antiques. — A sa gauche et un peu en arrière, l'ange de la France, l'épée à la main, regarde et se résigne dans l'attente de l'avenir; à côté de lui, sainte Geneviève, un genou en terre, en bergère, un agneau sous le bras, la houlette dans la main droite, intercède pour sa ville symbolisée par le vaisseau.

« Trois sujets en dessous de cette composition, tous trois à fond d'or comme celle qui est au-dessus :

« 1° Baptême de Clovis par saint Remy en présence de sainte Clotilde. — Le roi, vêtu de peaux, vaincu par le christianisme.

« 2° La Royauté française à son apogée, représentée par saint Louis, avec la Justice et la Force de chaque côté de son trône.

« 3° Jeanne d'Arc entend les voix qui l'appellent à la délivrance de son pays; elle laisse tomber son fuseau pour prendre l'épée et l'étendard.

« Dans les deux panneaux longs qui touchent la base de l'abside : Charlemagne couronné par Léon III à Saint-Pierre; — Napoléon couronné par la Victoire rouvre les Églises. »

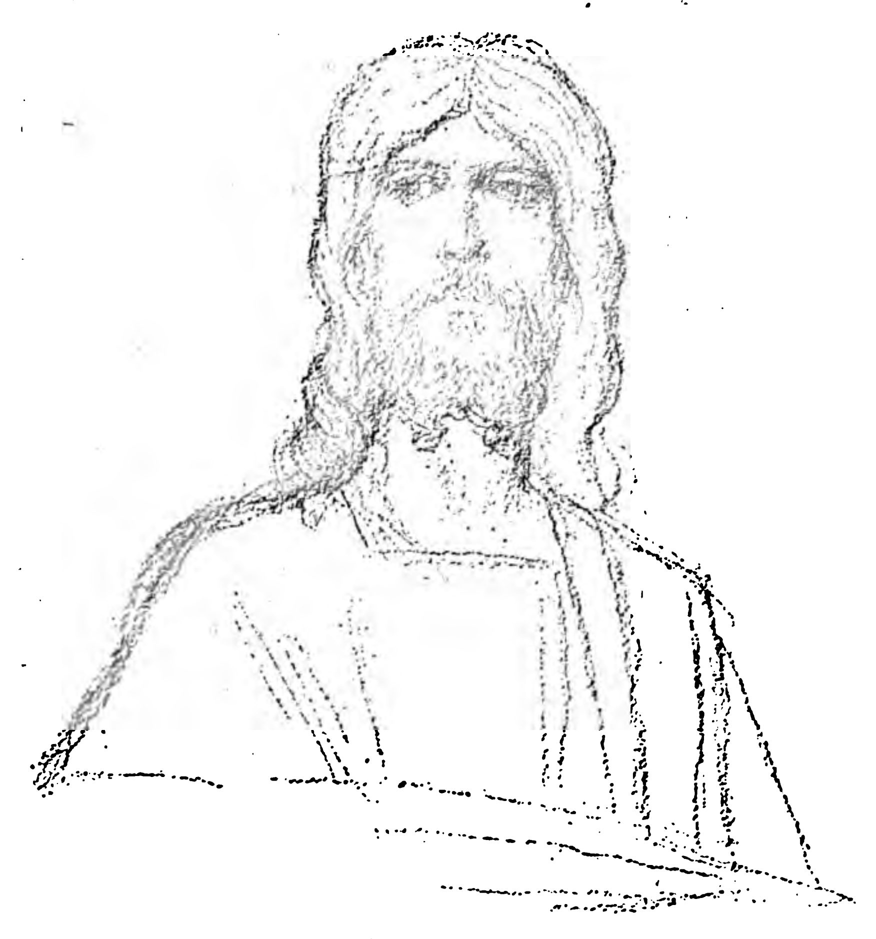
On remarquera, en cette description primitive, l'omission, dans la grande composition du cul-de-four, de la figure de Jeanne d'Arc qui, plus tard, y a trouvé place, à gauche, auprès de la Vierge debout; mais on verra aussi qu'à l'origine M. Hébert réservait Jeanne d'Arc pour l'un des trois « sujets » devant remplir le dessous de sa composition principale.

Napoléon tient déjà sa place dans l'un des pendentifs de Gérard et dans le fronton de David, et Charlemagne occupe toute une muraille confiée à M. H. Lévy. Prévoyant le cas où la première de ces deux grandes figures historiques ne serait pas agréée par le ministère, M. Hébert avait eu la pensée de substituer, si besoin était, aux deux empereurs, un chevalier des Croisades et une sœur de charité. Moi, depuis lors, songeant que M. Hébert aurait amplement satisfait à sa tâche, le jour où il aurait exécuté l'œuvre immense du cul-de-four, sans plus parler de la frise qui devait courir au-dessous de la future mosaïque, j'avais imaginé qu'on pourrait remplir la partie basse de l'abside par la superbe composition en grisaille de M. Chenavard : les Catacombes surmontées du Triomphe romain, rappel intéressant d'une entreprise antérieure de décoration du Panthéon. Mais le temps nous reste pour songer à l'emploi de cette muraille, jusqu'au jour où les grandes orgues de la basilique reprendront leur place au-dessus de l'entrée du monument.

Le *Figaro* du 27 août 1884, en annonçant la découverte aux yeux du public de « l'immense mosaïque de l'abside » du Panthéon, a donné de l'œuvre, telle qu'elle apparaît aujourd'hui en sa forme définitive, en sa forme éternelle, une brève description qui en définit bien le sens, tel que doit l'avoir rêvé M. Hébert, et qu'il n'est pas inutile de reproduire ici, même après celle fournie par l'artiste :

1. Cette inscription, fournie par Hébert et qui était déjà une modification à celle proposée par moi comme plus spéciale à un monument national français : *Vivat Christus qui diligit Francos*, a été dans l'exécution finale transformée, par ordre ministériel, en celle-ci, traduction du sujet indiqué à l'artiste : *Angelum Galliæ custodem Christus patriæ fata docet*. M. Leblant, m'a-t-on dit, serait l'auteur de cette phrase latine épigraphique, d'un tour concis et heureux.

« Le Christ, debout au milieu de la composition, tient de la main gauche le livre des destinées; de la main droite, il commande aux événements qui se déroulent devant lui, représentés par les peintures de MM. Cabanel, Puvis de Chavannes, Bonnat, etc., qui résument l'histoire mystique de notre pays. L'ange de la France, à la gauche du Christ, l'épée nue à la main, semble, à l'expression de douleur qu'on lit



TÊTE DU CHRIST.

(D'après un croquis de M. Hébert.)

dans ses yeux, assister à quelque lamentable désastre du pays dont il est le gardien; mais l'attitude de toute la figure, la main gauche qui se cache sous le pli du manteau militaire et s'appuie sur le fourreau de l'épée, tout dans ce vaincu semble dire que de beaux jours peuvent luire encore pour la patrie. — A gauche, l'auteur a placé, suppliante, la bergère sainte Geneviève, patronne de l'église et de Paris, et à droite la grande Lorraine Jeanne d'Arc, avec son armure, sa jupe rouge et son visage de suppliciée. La martyre n'a pas d'auréole; mais la Vierge, la grande consolatrice, est auprès d'elle, lui mettant la main sur l'épaule et la présentant au Sauveur en signe d'adoption. » —

L'auteur de cette note n'a omis qu'un détail, c'est qu'on pourrait reconnaître, dans le profil de la blonde sainte Geneviève, le portrait de la femme du peintre, et M. Hébert ne pouvait choisir plus noble modèle. Il m'est aussi revenu que l'auteur des cartons avait trouvé, dans les traits du jeune et brave écrivain d'art, M. Jos. Peladan, bien connu des lecteurs de l'*Artiste,* le premier type de la tête de son Christ.

C'est le samedi 4 août 1884 qu'Angelo Poggesi a eu le bonheur d'enfoncer le dernier petit cube émaillé qui, terminant la main, longtemps inachevée, de la sainte Geneviève, complétait l'œuvre de la mosaïque du Panthéon; — et la joie a dû être immense et l'orgueil bien légitime au cœur d'Hébert, en voyant, le mercredi 20 du même mois, tomber jusqu'au-dessous de l'inscription le rideau blanc qui cachait d'en bas le travail des mosaïstes et la belle tenue des personnages, et le bel effet de couleur de l'ensemble, le jour des deux fenêtres de côté se reflétant dans l'or du fond et l'illuminant comme un soleil couchant sur lequel se détachent majestueusement ses grandes figures; — et tout cela « *per l'eternità* », comme disait de la mosaïque le vieux Ghirlandajo.

. . . .

M. de Chennevières raconte ensuite, sur le ton des plus piquants mémoires, toute l'histoire de la mission envoyée par lui à Rome, pour le recrutement des maîtres mosaïstes, mission qui reçut du pape Pie IX le plus sympathique accueil et le plus constant appui.

Les négociations avec les artistes étaient chose fort délicate. Il était difficile d'obtenir d'habiles gens occupant une situation considérable dans l'atelier célèbre du Vatican une expatriation de plusieurs années, à moins de conditions bien tentantes, que notre budget, hélas! ne nous permettait guère d'offrir. Un homme était désigné en première ligne, de l'aveu de tous et par les morceaux de son œuvre que M. Gerspach avait vus lui-même à Saint-Paul, comme « le mosaïste le plus distingué du Vatican, où il travaillait depuis vingt-deux ans, de l'Italie même », ajoutait-on. « C'est *un artiste,* m'écrivait Gerspach; il fait la figure et l'ornement, il dessine, il a du goût; il est de taille à exécuter le projet d'Hébert, quel qu'il soit, et le saint-père l'a toujours employé pour les travaux les plus difficiles. » De plus, il parlait français, point fort important pour former à Paris l'éducation de jeunes mosaïstes français. C'était M. Angelo Poggesi. Il nous fallait avec lui un bon praticien de second ordre, qui regardât Poggesi comme son maître et le pût suppléer dans la conduite des ornements; et Devecchis avait fait ses preuves dans les ornements de la façade de Saint-Paul-hors-des-Murs et à ceux de l'intérieur de Saint-Pierre. Les pourparlers furent longs, car il fallait tout prévoir, et loger et chauffer décemment ces pauvres frileux, exilés volontaires, et qui, en réalité, ne se montraient pas trop exigeants, puisque leurs confrères avaient obtenu des conditions deux fois plus avantageuses du gouvernement russe; et je dois dire que je ne rencontrai aucune difficulté auprès du ministre auquel j'avais à soumettre d'urgence chaque point de la négociation. Une fois venus en France, nos deux maîtres mosaïstes furent installés dans une série de salles de la nouvelle Manufacture de Sèvres, et c'est là que M. Poggesi, resté bientôt seul par le départ de Devecchis le père, organisa son matériel et sa petite troupe d'apprentis, en les instruisant peu à peu et méthodiquement des premiers éléments de son art. En ce sens, M. Poggesi a été un fondateur d'école admirable, mettant lui-même la main à tout,

plein de patience et de douceur. Nous lui donnâmes comme première besogne et comme matière à essai la grande frise de dix mètres de longueur, composée par Lameire, et destinée au fronton et comme à l'enseigne de la nouvelle Manufacture; et c'est là encore, je le répète, que furent exécutés les piédestaux destinés à des bustes pour Sèvres et l'École des Beaux-Arts. Tout cela n'était que broutille et une manière de préparation à la grande œuvre que j'avais résolue pour affirmer l'existence de notre atelier, et à laquelle Hébert, naturellement, poussait de tout son cœur. Mais quelles lenteurs et quels retards, quels fâcheux tiraillements, quelles chicanes minutieuses, quelles navrantes indécisions administratives semblant hésiter devant les grandes figures sacrées qui allaient présider au monument! Et pendant ce temps, pendant ces années, les pauvres mosaïstes restaient bras croisés, ou tout comme, s'occupant de leur mieux à exécuter, d'après les dessins de Galland, la belle bordure cintrée destinée à encadrer la magistrale composition d'Hébert : dans cette immense bordure aux tons éclatants, M. Galland avait su combiner les richesses de l'ornementation orientale avec les données traditionnelles des encadrements byzantins. Quant à moi, j'ai bien cru que je ne verrais jamais de ma vie ma pauvre mosaïque, et ce m'eût été un gros crève-cœur.

C'est le 30 juillet 1879 que commença le transport au Panthéon du mobilier de l'atelier de Sèvres. Quelques jours avant, Poggesi était venu travailler sur les échafaudages déjà dressés, pour diviser et ponciver sur l'abside les ornements de l'arc extérieur, les lignes de pierres précieuses qui bordent cet arc et celles qui bordent les feuilles et grappes de raisins. Les deux premiers mosaïstes qui, sous sa direction, ont commencé, vers la fin d'août, cet arc extérieur, pierres précieuses, feuilles de vignes, etc., furent Choisy et Monvoisin; un peu plus tard, en octobre, Devecchis le fils. Hébert avait fait crayonner au carreau, avec le plus grand soin, sa composition entière sur le mur de l'abside; mais Dieu sait combien de temps ce superbe poncis mis à l'effet demeura inutile. Ce n'est qu'au bout de deux ans et demi, au printemps de 1882, que Poggesi put mettre la main à la tête du Christ, qu'il mena à fin en un peu plus de deux mois; et en même temps, pour hâter la tâche, Poggesi proposait à M. Gerspach d'appeler de Rome M. Vannutelli. Poggesi, durant ces longs intervalles où les travaux s'interrompaient, tantôt par incertitudes des bureaux, tantôt faute de modèles, — car Hébert, comprenant l'importance de la partie jouée par lui dans une œuvre si nouvelle en notre temps, et dont il était si amoureux, et tourmenté par ses scrupules d'artiste, — reprenait et remaniait sans cesse ses cartons; il éprouvait parfois des terreurs singulières, motivées par les déviations des courbes de l'abside, qui pouvaient déformer les lignes et les mouvements de ses figures, et il fallait de loin en loin, chose fort grave, déplacer ou simplifier un contour ou une draperie; et ses appréhensions ont duré jusqu'à la dernière heure. Poggesi, durant ces longs temps, s'utilisait, commè les derniers de ses élèves, à l'exécution des ornements. Plus tard, quand les figures furent commencées, il mit la main un peu partout pour la rectification des contours de ses praticiens, pour guider les lignes des cubes et le juste mélange des couleurs et des échiquiers. De là, malgré la part considérable que d'autres ont prise à diverses parties de très importantes figures, la belle unité de l'œuvre est ce qui l'approprie au vrai chef de l'atelier. . . . .

. . . .

Hébert va s'en retourner là-bas, à la villa Médicis, gouverner pendant une seconde période notre Académie de Rome. Il y emportera le juste orgueil d'une difficile et



superbe tâche accomplie. En revoyant dans les anciennes basiliques de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie Majeure, de Saint-Pierre, de la Navicelle, de Sainte-Pudentienne, les mosaïques où il vint retremper ses études, avant d'arrêter les lignes de son œuvre grandiose, son souvenir se reportera vers cette église Sainte-Geneviève, dont il ne comptait guère orner l'abside d'une décoration pareille, alors qu'il quittait Rome, en 1873, après sa première direction.

Il pourra se réjouir de cette idée, que jamais peut-être artiste n'a eu la bonne chance d'être traduit de la sorte, avec cette fidélité, ce sentiment, cette précision de caractère, avec une pareille sobriété des moyens et une telle exactitude sans sécheresse. Il retrouvera, hélas! Poggesi au Vatican; mais j'ai peur, en songeant aux nobles besognes prochaines, que l'absence de Poggesi ne laisse un vide dangereux pour une école si jeune encore et accoutumée à sa très douce et active discipline, qui veillait à tout et ne négligeait rien; ce départ, qu'on eût dû empêcher, ménagera peut-être quelques regrets aux artistes, qui n'auront plus comme interprète le talent consciencieux et consommé de ce bon Poggesi.

Je me suis longuement étendu sur les cartons et la pratique de la mosaïque du Panthéon, d'abord parce que en elles-mêmes l'importance et l'étendue de cette mosaïque sont un événement pour les édifices religieux et civils de Paris et de la France; et puis aussi, tandis qu'il reste encore à notre pays quelques peintres d'éducation solide, je voudrais qu'épris de la puissance et de la splendeur incomparable que ce procédé assure à une conception simple et sobre en son ampleur, les artistes et les architectes qui utilisent leurs talents excitassent l'administration à un usage plus fréquent de la mosaïque. L'art n'a jamais connu, depuis les temps antiques, de procédé riche à la fois et robuste, fort du sentiment de son éternelle durée, qui puisse attacher aux murailles d'un temple ou d'un palais plus de pompe auguste, plus de majesté ni de magnificence.

Ces trop courts extraits ne donnent qu'une idée incomplète des efforts de toute sorte qui ont été nécessaires pour l'heureux accomplissement d'un travail si complexe. Le visiteur qui admirera, dans son harmonieuse unité, l'œuvre magistrale d'Hébert ne supputera pas les heures patientes consacrées au délicat agencement de ces milliers de petits cubes de pierre. M. de Chennevières nous raconte par le menu toutes les péripéties de ce long labeur. Que d'obstacles surmontés, que de difficultés vaincues! Mais aussi que la récompense est belle! L'œuvre, une fois menée à bonne fin, est assurée contre les injures du temps : on a, comme dit le grand Florentin, travaillé *per l'eternità.*

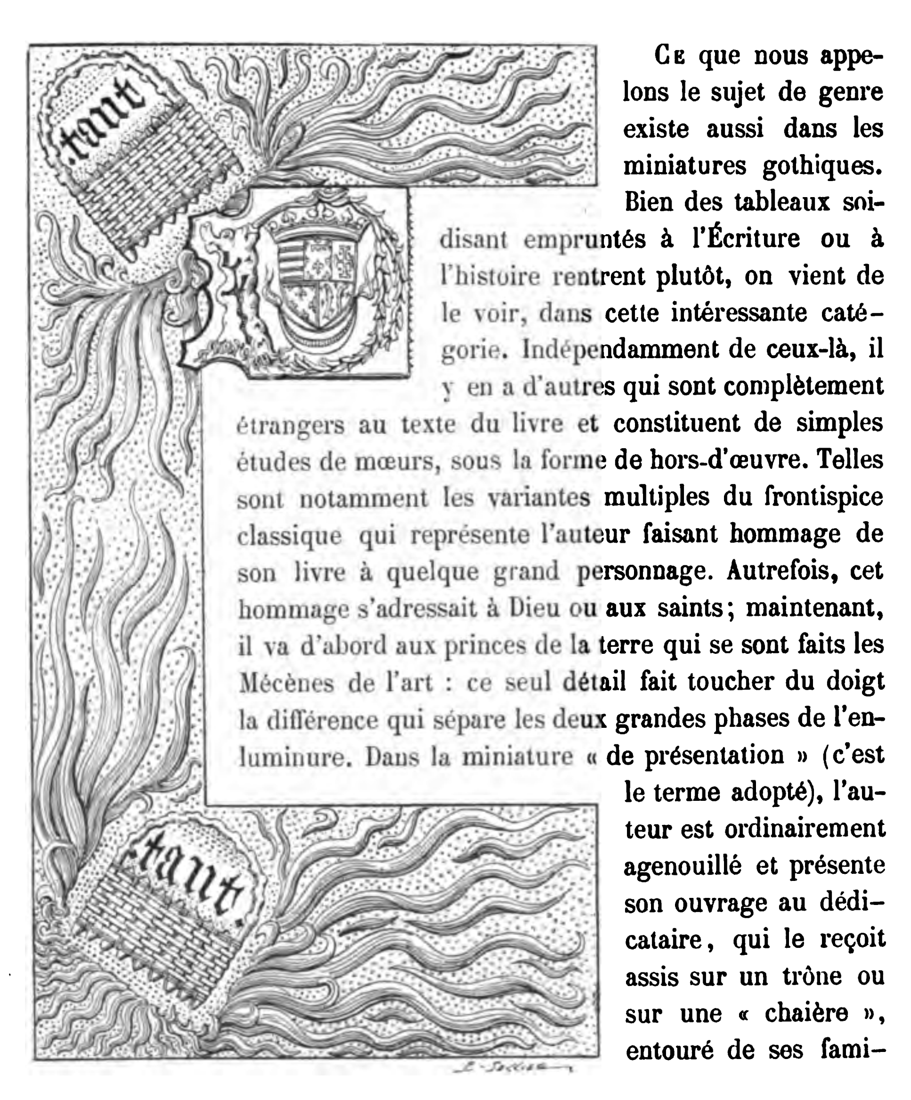
CHARLES EPHRUSSI.



LA MINIATURE EN FRANCE

DU XIII[e] AU XVI[e] SIÈCLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



Ce que nous appelons le sujet de genre existe aussi dans les miniatures gothiques. Bien des tableaux soi-disant empruntés à l'Écriture ou à l'histoire rentrent plutôt, on vient de le voir, dans cette intéressante catégorie. Indépendamment de ceux-là, il y en a d'autres qui sont complètement étrangers au texte du livre et constituent de simples études de mœurs, sous la forme de hors-d'œuvre. Telles sont notamment les variantes multiples du frontispice classique qui représente l'auteur faisant hommage de son livre à quelque grand personnage. Autrefois, cet hommage s'adressait à Dieu ou aux saints; maintenant, il va d'abord aux princes de la terre qui se sont faits les Mécènes de l'art : ce seul détail fait toucher du doigt la différence qui sépare les deux grandes phases de l'enluminure. Dans la miniature « de présentation » (c'est le terme adopté), l'auteur est ordinairement agenouillé et présente son ouvrage au dédicataire, qui le reçoit assis sur un trône ou sur une « chaière », entouré de ses fami-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XXX, p. 64 et 228.

liers. Excellent prétexte pour les portraits et les scènes de mœurs. Deux remarquables types de cette catégorie font partie de l'édition illustrée de Joinville publiée par la maison Didot. Le premier nous montre le bon sénéchal offrant la vie de son regretté maître « à son bon seigneur Looys (Louis X), filz du roi de France, par la grâce de Dieu roy de Navarre, de Champaigne et de Brie, conte palazin », comme le disent les lignes tracées au-dessous. Cette peinture du XIVe siècle doit à sa date, si rapprochée de l'événement, une couleur locale absolument sûre et une saveur toute particulière. La seconde, au contraire, exécutée deux cents ans plus tard, pourrait aussi bien être intitulée : « Le chevalier Bayard apportant à François Ier une part du butin qu'il vient de conquérir ». Les qualités de l'exécution ne rachètent pas, à nos yeux, ce grossier anachronisme, plus choquant dans un sujet appartenant à notre histoire et à une époque relativement peu éloignée de l'artiste. Entre les deux, il y a place pour de charmantes pages de l'âge intermédiaire, qui sont à la fois des peintures heureuses et des tableaux véridiques. Telles sont, parmi cent autres, la présentation de la *Cité de Dieu* faite à Charles V par Raoul de Presles, et celle du *Livre des tournois*, faite à Charles VIII par Louis de Bruges.

Des sujets de genre non moins intéressants sont les vignettes des douze mois de l'année, dans le calendrier placé en tête des beaux livres d'heures de la période. L'enlumineur profite ordinairement de la liberté qui lui est offerte par ce cadre si commode pour introduire, soit en haut des pages, soit dans les larges bordures qui les encadrent, de petites scènes essentiellement naturalistes et souvent fort curieuses. Mais, ici même, son caprice n'a pas tout à fait la bride sur le cou : il est enchaîné par la tradition et tourne dans un cercle de sujets entre lesquels il a simplement à choisir. Les douze mois sont régulièrement accompagnés de la représentation des occupations, des événements, des jeux ou des plaisirs propres à chacun d'eux, ainsi que des signes du zodiaque. Voici quels sont, le plus souvent, ces attributs figurés :

Janvier. Le Verseau ou un jeune garçon versant de l'eau. Un terrain semé d'arbres défeuillés. Effet de neige. Un paysan au repos ou à table. Un bourgeois ou un seigneur dînant le dos au feu, seul ou avec un ami. Le jeu de la crosse. Les amusements de l'enfance.

Février. Les poissons. La pluie. Effet de neige. Un vieillard se chauffant devant un foyer ardent. Des bourgeois devisant au coin du feu. Les crêpes. L'école.

Mars. Le Bélier. Les arbres bourgeonnant. Le laboureur à la charrue. La taille des arbres fruitiers ou de la vigne. La chasse à l'arc. La cérémonie des Cendres.

Avril. Le Taureau. Le feuillage naissant. La cueillette des premières fleurs et la confection des « chapels fleuris ». La chasse au faucon. Le jeu des pèlerins. La procession. La promenade sentimentale. La sérénade champêtre.

Mai. Les Jumeaux. La plantation du « mai ». Les prés fleuris. La chasse à l'oiseau. L'entretien des amoureux. La promenade à cheval.

Juin. Le Cancer. Le chêne et la vigne verdoyants. La coupe des foins. La tonte des moutons. Le cortège des noces. La bénédiction nuptiale.

Juillet. Le Lion. Les faucheurs. Les meules de foin. La pêche. La moisson. Le père de famille entouré de sa femme et de ses enfants. Le jeu de la queue du loup.

Août. La Vierge. Les blés mûrs. Les moissonneurs. La rentrée des grains. Le payement des ouvriers. Le départ pour la chasse. Le colin-maillard.

Septembre. Les Balances. La vigne chargée de raisins. La vendange. Les semailles. Le paresseux réduit à la misère. Le tir à l'arc. Le cheval fondu. La main-chaude.

Octobre. Le Scorpion. La fabrication du vin. La réparation des tonnes. Les semailles. Les pourceaux paissant les glands. Le riche bourgeois dînant en famille.

Novembre. Le Sagittaire. La chute des feuilles. Le malade et le médecin. La chasse dans les bois. La récolte des glands. Le jeu de paume.

Décembre. Le Capricorne. Le bûcheron coupant du bois. Le battage du blé. Le boulanger enfournant. La chasse au sanglier. La préparation du porc. Les derniers moments du malade. Les boules de neige.

Dans ce calendrier, les fêtes et les principaux saints du mois font aussi, le plus souvent, l'objet d'une miniature. Sous le pinceau d'un artiste habile, toutes ces petites scènes prennent un air de vie dont l'étroitesse du cadre augmente encore le mérite. Dans la seconde moitié du XVe siècle, elles deviennent de véritables prodiges de finesse et de réalisme, surtout chez les Flamands; l'admirable bréviaire du cardinal Grimani, auquel collabora Memling, renferme des chefs-d'œuvre en ce genre, et plusieurs sur chaque feuillet. Le calendrier est assez ordinairement accompagné des portraits du propriétaire et de sa famille, de ses armes, de ses emblèmes, de ses devises, de vues de son manoir ou de son pays. Il est suivi du commencement des quatre évangiles, du petit office de la Sainte-Vierge, de l'office des Morts, du récit de la Passion, et de prières diverses ajoutées pour satisfaire certaines dévotions personnelles ou locales, avec une rubrique annonçant parfois qu'à ces prières sont attachées des indulgences considérables, dont la concession ori-

ginale est déposée « au trésor des chartes du roi notre sire ». Ce dernier détail est toujours inexact; mais on devine de quel secours peuvent être ces oraisons spéciales, ainsi que le calendrier et ses accessoires pour découvrir l'origine du livre. Chaque partie des heures est ornée d'*histoires* traduisant pour les yeux les passages saillants du texte. On trouve de tout dans ce commentaire en peinture, depuis la scène du Calvaire jusqu'à la cérémonie des funérailles, qui est encore une scène de mœurs; quelques amateurs ont même poussé la recherche jusqu'à faire représenter par anticipation leur propre enterrement : ainsi, dans le livre d'Étienne Chevalier, le drap mortuaire et les écussons des porteurs de torches portent les armes personnelles du propriétaire. Tel est le contenu de ces pieux manuels, si répandus depuis le commencement de la période gothique, et qui peuvent, à eux seuls, servir de criterium pour apprécier le niveau de l'art. Ils permettaient aux laïques de réciter, suivant l'antique usage, les prières que les chanoines psalmodiaient dans leurs stalles à certaines heures fixes (d'où leur nom). A l'extérieur, ils n'étaient pas moins somptueux. Devenus promptement de véritables joyaux, enrichis par le travail de l'orfèvre, du relieur, du brodeur, ils étaient portés par les élégantes dans un sachet précieux, suspendu à leur bras ou à leur ceinture. Un poète du temps, Eustache Deschamps, les désigne parmi les objets de luxe dont une femme de bonne maison ne pouvait décemment se passer; on se demande seulement comment, devant une telle accumulation de merveilles artistiques, elle arrivait à prier sans distraction. Les princes, les grands seigneurs mirent une louable émulation à posséder les plus belles heures; ce fut leur façon la plus ordinaire d'encourager l'art de la miniature. Entre tous se distingua le duc de Berry, frère de Charles V, dont on conserve plusieurs magnifiques livres de prières: un d'eux, aujourd'hui à Bruxelles, contient vingt grandes peintures exécutées par Jacquemart d'Odin ou de Hesdin et par André Beauneveu, le plus habile de ses artistes, suivant le témoignage de Froissart; dans un autre, appartenant à la famille d'Ailly, on n'admire pas moins de cent soixante-douze sujets, accompagnés chacun d'une légende en caractères bleus et rouges, et dans cette longue galerie figurent le duc et la duchesse en oraison, un groupe de flagellants se donnant la discipline, etc. [1]; un troisième, devenu le plus bel ornement de la riche collection du duc d'Aumale, offre toute une série de scènes bibliques et de vues d'après nature dont les lecteurs de la *Gazette* ont pu apprécier dernièrement le mérite supérieur, et où M. Delisle, qui en a

1. Voy. Delisle. *Mélanges*, p. 283 et 295.

découvert les principaux auteurs, Pol de Limbourg et ses frères, n'a pas craint de reconnaître le chef-d'œuvre de la peinture du moyen âge. Les ducs d'Anjou eurent des heures presque aussi belles, notamment Louis II, cousin germain de Charles VI, Yolande d'Aragon, sa femme, René et Charles, leurs fils. René, artiste universel, passe même pour en avoir peint cinq ou six de sa main; mais cette attribution est erronée ou suspecte, sauf pour deux superbes volumes illustrés par son pinceau ou tout au moins par celui des artistes qu'il entretenait auprès de lui : on voit, dans le premier, les portraits du roi de Sicile et de son fils, mentionnés plus haut, ainsi qu'une réduction du tableau du *Roi mort,* également attribué à René ; dans le second, une très belle tête de Vierge, et dans tous les deux, un mémorial de famille qui ajoute à ces peintures un puissant intérêt [1]. Il faut encore citer les heures du duc de Bedford, dues à un maître français, celles de Louis de Laval, celles de Pierre II, duc de Bretagne, où, parmi de petites scènes bretonnes, se fait remarquer une vue du mont Saint-Michel. Nous avons parlé du livre de Jeanne d'Évreux, reine de Navarre; il se rattache par une évidente parenté à celui de Louis II d'Anjou et à l'un de ceux du duc de Berry ; car, pour l'art comme pour la littérature, il existait une sorte de fonds commun où puisaient à volonté les gens du métier, fort indifférents au principe de la propriété : une preuve entre mille, c'est le cheval blanc du saint Martin de Fouquet, qui se retrouve avec la même pose et le même harnachement dans mainte miniature. On conçoit qu'un si luxueux développement devait donner aux heures une valeur vénale considérable. Leurs propriétaires les hypothéquaient comme des immeubles, et souvent elles valaient le prix d'une grande terre. Le roi René engagea un jour les siennes pour cent florins; certains princes empruntèrent sur les leurs des sommes dix fois plus fortes.

Un autre genre introduit dans la miniature par la période gothique, c'est le paysage. Il y remplace en grande partie, depuis la fin du XIVe siècle, et concurremment avec le décor d'intérieur, les champs d'or et les dessins quadrillés, qui jusque-là composaient uniformément le fonds de toutes les scènes à personnages, aussi bien de celles qui se passaient en plein air que des autres : nouveau pas vers l'imitation parfaite de la nature. Le paysage apparaît d'abord sous un aspect rudimentaire : les arbres sont quelque peu fantastiques; la perspective est absente ou fausse, ni plus ni moins que dans les décors d'intérieur et les vues de monuments. Mais l'intention est là, et bientôt s'y joindra l'expérience. La recherche du vrai

1. Voy. *Le roi René,* par Lecoy de la Marche, II, 82, 86.

conduit au beau ; et si l'on se plaint, au point de vue de la couleur locale, de voir les peintres du Nord faire surgir des moulins à vent au milieu des montagnes de la Judée, de voir Fouquet et ses imitateurs introduire dans les scènes bibliques la cathédrale de Paris, le donjon de Vincennes, les rives de la Loire ou les coteaux du Cher, on n'en admire pas moins la recherche toute nouvelle apportée dans ces parties accessoires ; recherche poussée parfois si loin, que le marquis de Laborde n'hésite pas à mettre le chef de l'école française au-dessus de Jean van Eyck pour ses lointains et ses vues à vol d'oiseau, à côté de Mantègne et de Donatello pour ses batailles aux plans harmonieusement combinés [1]. Certaines miniatures, par exemple celle du Pas de la Pastourelle, dans les œuvres du roi René, sont même de véritables bergeries et donnent, à une époque où l'amour de la nature champêtre était encore peu développé, comme un avant-goût des pastorales de Watteau. Le feuillage et les fleurs ont changé d'aspect. Dans les encadrements, dans les larges bordures qui couvrent maintenant toute l'étendue des marges, et surtout de la marge extérieure (l'ornementation envahit même quelquefois la tranche des livres), ce n'est qu'un fouillis de plantes, de rameaux, de fruits, d'animaux indigènes, se mouvant comme ils peuvent à travers les rinceaux d'or ou d'argent. La flore conventionnelle cède peu à peu la place à la flore nationale. Elle s'y mêle encore aux XIIIe et XIVe siècles ; puis les feuilles adoptées par l'enlumineur, la feuille de houx par exemple, se dépouillent du caractère ornemental pour se rapprocher de la forme et de la couleur naturelles. M. Édouard Fleury a relevé « dans un quadrilatère de dix centimètres et demi de longueur et large à peine de vingt-cinq millimètres, une infinie variété de fleurettes, toutes des champs : pensées, chardons, bluets, pavots, ancolies, myosotis, némophyles, valérianes, campanules de toutes formes et de toutes couleurs, parmi lesquelles pendent des fruits, fraises et raisins, et s'agite un monde de charmants animalcules, plus beaux et plus pimpants que nature, mouches et papillons, escargots et reptiles, monstres capricieux et inoffensifs, où Grandville eût pu puiser à pleines mains pour l'illustration de son La Fontaine et de ses *Animaux peints par eux-mêmes* [2]. » Les singes, recherchés au moyen âge pour leur drôlerie, forment toute une série comique : les uns brandissent l'épée comme s'ils s'en allaient en guerre, les autres se contentent de partir en chasse avec un bâton ; celui-ci fait le galant, celui-là joue de la cornemuse ou du hautbois. Le goût si prononcé de ce temps pour les fleurs et les jardins,

1. *Renaissance des arts*, I, 156 et suiv.
2. Fleury, *op. cit.*, 2e partie, p. 103.

pour les ménageries et les oiseaux rares, fait éclore presque spontanément, sous le pinceau de nos artistes, une foule de motifs de cette catégorie. Il leur fait illustrer des bestiaires, ces étranges manuels d'histoire



VIERGE ATTRIBUÉE AU ROI RENÉ.

Tirée d'un de ses livres d'heures (Biblioth. nat., ms. latin 17382).

naturelle où la description physique de l'animal est sacrifiée à celle de ses qualités supposées[1]; des recueils de fables, comme celui d'où l'on a tiré pour le Joinville des lions, des renards, des cigognes, des ânes pleins de vie et remontant pourtant au XIII[e] siècle; des livres de vénerie, comme

1. Le P. Cahier a longuement examiné quelques-uns de ces bestiaires peints dans ses *Mélanges d'archéologie,* II, 83 et suiv.; III, 203, 288; IV, 55, 87.

les *Déduits de la Chasse* de Gaston Phébus, comte de Foix; des traités de botanique, comme ceux qui figuraient dans la bibliothèque de René d'Anjou, amateur passionné de la belle nature; il leur fait reproduire des séries entières de végétaux, d'animaux, d'insectes ailés, avec le nom latin et le nom vulgaire de chaque espèce en regard, comme celle qui couvre les marges du somptueux livre d'heures d'Anne de Bretagne. Ce goût particulier se perpétuera chez nous jusqu'aux temps modernes : sous son empire, Gaston d'Orléans entreprendra la célèbre collection de sujets d'histoire naturelle peints sur vélin, qui est aujourd'hui un des trésors du Muséum de Paris.

Dans toutes ces miniatures de la période gothique, comme dans les bordures qui les accompagnent, le mélange des couleurs vives et le contraste des tons sont la règle ordinaire. Mais, comme si les enlumineurs avaient voulu reposer l'œil du lecteur, fatigué par cette débauche de coloris, ils se sont renfermés de temps en temps dans la peinture monochrome. Les Français paraissent avoir affectionné ce genre nouveau, cultivé aussi par les Flamands et les Italiens, et connu sous le nom de *camaïeu*; mais il est difficile de voir là, comme semble le faire le P. Cahier [1], un aveu d'impuissance ou d'infériorité dans la science de la couleur : mille produits de notre école nationale démentiraient un si étrange raisonnement. Le camaïeu, d'ailleurs, n'est pas toujours absolument monochrome; il admet les chairs peintes dans le ton naturel, les filets d'or rehaussant les plis des draperies et quelques autres enjolivements de nuance différente. Quelquefois il offre deux tons de la même couleur, rouge sur rouge, bleu sur bleu. Mais, plus généralement, il est gris sur gris (il s'appelle alors la grisaille), et ressemble ainsi à une imitation de bas-relief; c'était là, peut-être, le but poursuivi par ses inventeurs, qu'aura frappés le succès mérité des sculptures gothiques. Cependant le camaïeu d'or était également usité; Fouquet nous en a laissé plusieurs spécimens dans les manuscrits décorés par son pinceau, et un autre sur un médaillon de cuivre, où l'on voit son portrait peint, dit-on, par lui-même (au musée du Louvre). La miniature à teinte unique ne diffère pas autrement de la miniature ordinaire; elle passe par les mêmes vicissitudes et atteint sa perfection à la même époque.

La période de la Renaissance, qui s'ouvre vers 1480, peut être considérée comme une période de déclin pour l'enluminure, en dépit des immenses progrès alors réalisés par l'art de peindre en général. D'abord, l'élément calligraphique, base primitive de l'ornementation des manu-

1. *Nouveaux mélanges*, IV, 189.

scrits, suit tout naturellement la destinée de l'écriture; il s'altère sous l'influence de la vogue naissante de l'imprimerie. Les lettrines conservent une apparence de grand luxe : l'or, les couleurs vives, les sujets historiés y brillent encore ; mais les traits essentiels du caractère se corrompent. La majuscule gothique déformée, au lieu de rinceaux, de filigranes, de fleurons, se pare de profils grotesques, de figures grimaçantes, de feuillages grossiers, et son coloris même oublie souvent les lois de l'élégance. Parfois il est entièrement supprimé, et alors la plume, seule maîtresse du terrain, se livre aux écarts les plus capricieux; elle enfante des déliés et des tire-bouchons qui n'ont plus rien de commun avec le bon goût. Ce genre bizarre d'initiale, importé par les calligraphes de Charles VIII chez les Italiens, a reçu de ceux-ci le nom de *lettera francese*. Cependant l'affranchissement de toute règle amène, dans le nombre, quelques innovations heureuses. M. Édouard Fleury a signalé les lettres à relief, dont les traits et les ornements projettent leur ombre sur le champ coloré qui leur sert de fond; c'est une variété souvent imitée dans l'art et dans la typographie modernes.

Pour la miniature, plusieurs causes réunies l'amènent sur la pente de la décadence. La propagation de l'imprimerie est encore du nombre : le manuscrit tout entier s'efface peu à peu devant le livre à caractères moulés et tombe au second rang; le grand art se réfugie ailleurs. Puis la xylographie s'empare de l'illustration, et de cette façon le poncif ou le patron tout fait, qui avait déjà pénétré chez les enlumineurs gothiques, se substitue sur une plus large échelle à l'initiative et au génie de l'artiste; l'immobilisation des formes arrête l'invention et l'émulation. Dès le xv[e] siècle, tandis que de grands peintres s'exerçaient dans la miniature, d'habiles praticiens en faisaient, pour ainsi dire, un produit industriel, et de là des inégalités étonnantes dans les manuscrits du temps. Ce fut bien pis quand les presses vinrent jeter dans un moule uniforme et le texte et les images. Les imprimeurs, en effet, ne calquèrent pas seulement l'écriture : ils voulurent persuader le public que tout, dans leurs livres, était fait à la main, la peinture comme le reste, et vendre pour des œuvres originales des sujets reproduits par la gravure sur bois, à peu près comme de nos jours la chromolithographie veut contrefaire le travail du pinceau. Dans les célèbres heures de Simon Vostre et de ses émules, imprimées aux environs de l'an 1500, tous les éléments du manuscrit sont imités à s'y méprendre, les caractères, le vélin, la disposition, l'ornementation. Quant aux miniatures, ce sont des dessins dont le trait a d'abord été gravé en noir, et qui ont été ensuite coloriés à la main pour produire plus d'illusion ; le procédé est d'autant

plus facile à reconnaître que, dans certains exemplaires, ce coloriage n'a pas été ajouté. L'art devait fatalement succomber sous la concurrence de l'industrie, et le livre moderne perdre en richesse ce qu'il gagnait en popularité. D'autre part, la vulgarisation du papier, moins poli, à l'origine, que le vélin, son emploi de plus en plus fréquent dans les manuscrits, n'étaient pas favorables non plus au développement de l'enluminure. En même temps, les influences étrangères, celle de l'Italie surtout, à laquelle la Renaissance ouvrait largement toutes les portes, anéantissaient la tradition et les écoles nationales. Enfin l'idée religieuse, qui avait toujours été l'âme de la miniature et qui lui avait donné naissance, était supplantée dans la classe lettrée par un matérialisme quasi païen; et cependant il est juste de dire que cet art spécial fut envahi le dernier par l'esprit nouveau. Il n'eut guère le temps de pousser jusqu'à l'excès la tendance naturaliste à laquelle il devait sa rénovation : il disparut avant. Aussi la manière triviale ou crue, dont la peinture flamande devait devenir l'expression la plus achevée, se rencontre-t-elle à peine dans les manuscrits. On n'y trouve pas davantage, ou du moins on n'y trouve que par exception, le squelette soi-disant anatomique et les fantasmagories de la danse des morts, que des amateurs trop passionnés du réalisme ajoutèrent à l'illustration des livres d'heures xylographiques. Il n'y a plus trace, à la vérité, des antiques symboles; leur vestige est si bien effacé, que le pinceau d'Albert Dürer, par exemple, interprètera le texte des livres de prières d'une façon toute fantaisiste. Cependant le sentiment de l'idéal est toujours là. Ainsi la scène-type de l'art du moyen âge, celle du Crucifiement, si elle a perdu non seulement son allure mystique, mais même une partie de son caractère chrétien, nous offre des saint Jean, des Marie, des Madeleine dont l'expression et l'attitude sont encore pleines de religiosité. C'est à la persistance remarquable de ce spiritualisme relatif, jointe à la perfection du coloris et du modelé qui est l'apanage de l'époque, que nos manuscrits doivent leurs dernières belles pages.

Le portrait est un des genres qui continuent, malgré tout, à progresser. La figure de François Ier sur son trône, dans la chronique de du Tillet, celle de Henri II touchant les écrouelles, dans les heures de ce prince, sont des merveilles de ressemblance et d'exécution qui n'ont rien à envier aux peintures sur toile. La physionomie du premier est rendue avec presque autant de bonheur, avec celles de plusieurs autres personnages, dans les *Commentaires de César* illustrés par le peintre Godefroy. Cet excellent artiste, qui cultivait surtout la grisaille, avait à un degré éminent le souci de la vérité. En représentant les machines de guerre que comportait son sujet, il a soin de faire remarquer, dans une



LA REINE ANNE DE BRETAGNE.

Miniature tirée de son livre d'heures (Biblioth. nat., ms. latin 9474).

note de sa main, qu'il n'en est pas l'inventeur : il les a prises, dit-il, dans deux livres consultés par lui à Châtellerault et à Blois; de même, il a cherché à peindre d'après nature les localités décrites par son auteur. Nous voilà loin du système des enlumineurs gothiques; nous sommes déjà en pleine école moderne. Le portrait et la peinture d'histoire se trouvent réunis sur une magnifique page du *Voyage de Gênes,* exécuté sous Louis XII. C'est l'entrée triomphale de ce prince dans la cité des doges. Il est à cheval, couvert d'une cuirasse et d'un costume de guerre complet; il est abrité sous un dais, et sur son passage la population se presse, les enfants s'agenouillent. Cette œuvre anonyme est un tableau de maître.

L'illustration continue de s'étendre dans le domaine de la littérature : elle embrasse maintenant les mystères, ces drames si curieux et si multipliés vers la fin du moyen âge. Un d'eux, écrit en 1547, est accompagné de vingt-six dessins à la plume, coloriés ensuite à l'aquarelle, dus au peintre Hubert Cailleau. Malheureusement, ces petits sujets, qui auraient tant de prix s'ils reproduisaient à nos yeux le costume des personnages et la mise en scène, relèvent plutôt de la fantaisie[1]. Quant au sujet de genre, il continue à s'épanouir, avec une variété plus grande encore, dans le livre d'heures, et ce livre lui-même, avant de tomber dans la banalité imposée par les procédés mécaniques, jette au début de la Renaissance un suprême éclat. Les heures si justement renommées d'Anne de Bretagne sont le couronnement des merveilles de l'âge précédent; on peut les considérer comme le testament de la miniature française expirante. L'image de la vertueuse épouse de Louis XII, coiffée à la mode de son pays, entourée de sa patronne, de sainte Ursule et de sainte Hélène, suffirait pour faire mettre ce volume hors de pair. Cinquante et un grands sujets en couvrent les pages, sans compter une multitude de dessins d'ornement, de fleurs, de fruits, etc. Tous les genres s'y trouvent réunis, jusqu'à l'étude du nu, qui apparaît plus hardie et plus heureuse dans le saint Sébastien, dans l'enfant Jésus, dans les dix mille martyrs. Sur la foi de quelques articles de comptes, qui s'appliquent sans doute à un autre livre de la reine Anne, la critique avait attribué ces peintures, au moins pour une part, à Jean Poyet, disciple de Fouquet. Elles paraissent bien appartenir à l'école de cet excellent maître, et quelques-uns de ses élèves y ont peut-être travaillé, si l'on s'en rapporte à certaines similitudes de détail qui frappent l'observateur. Mais, d'après un autre

1. Voy. une notice de M. de Montaiglon dans les *Archives de l'art français,* IV, 209.

document invoqué avec raison par M. Delisle, le principal, sinon le seul auteur, doit être « Jean Bourdichon, painctre et valet de chambre de monseigneur (Louis XII) », qui, en vertu d'un mandement daté de Blois, le 14 mars 1508, reçut la somme de mille cinquante livres tournois pour avoir, dit la reine, « richement et somptueusement historié et enlumyné unes grans heures pour notre usaige et service, où il a mis grant temps[1]. » Le monument d'une si rare importance qui fait aujourd'hui l'orgueil de notre Bibliothèque nationale est bien plutôt désigné par ces expressions admiratives que par celle de « petites heures », employée dans les comptes cités jusqu'à présent, et qui ne lui convient nullement. Voilà donc l'âge exact du manuscrit et le nom de l'artiste fixés par un texte positif. Ce chef-d'œuvre a été tant de fois étudié, que, pour le reste, nous renverrons le lecteur à la belle reproduction qu'en a publiée Curmer, ainsi qu'aux travaux de MM. Le Roux de Lincy et Barbet de Jouy[2]. Quelques-uns de nos souverains, Henri II, Marie Stuart, Charles IX, Henri IV, Marie de Médicis, se donnèrent encore le luxe de livres d'heures manuscrits, illustrés par les maîtres de l'art. Mais déjà l'impression unie à la gravure supplantait partout cette mode élégante et princière.

Les encadrements, durant la période de la Renaissance, sont peut-être encore plus riches que dans la précédente. Toutefois, le dessin d'ornement, malgré son élégance, y prend un caractère étranger au véritable but de l'enluminure. Les motifs empruntés à l'art du sculpteur, du ciseleur, de l'orfèvre, la damasquinure, le cartouche, le camée, le vase, la chimère, et par-dessus tout la nudité païenne, la sirène, les amours envahissent les bordures. François Colomb, membre d'une famille d'artistes nantais, déploie dans la combinaison de ces éléments quelque peu disparates un talent remarquable. Jean Cousin lui-même s'en mêle, suivant quelques critiques. C'est en vain; ni eux ni leurs émules ne peuvent rendre à cette partie du domaine des enlumineurs son originalité perdue. Il n'y a plus d'ornementation particulière aux manuscrits, et bientôt il n'y aura plus de manuscrits. Les essais tentés après la fin du XVI[e] siècle, comme les petites images peintes sur vélin que la reine Marie-Antoinette avait apportées de Vienne et distribuait à Versailles, et ceux qu'ont renouvelés de nos jours des amateurs moins éclairés que zélés, sont des études rétrospectives; ils n'appartiennent plus à l'histoire de la vraie miniature.

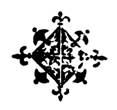
Toutefois, cet art séculaire et national ne s'éteindra pas sans laisser

1. *Le Cabinet des Manuscrits,* III, 347.

2. *Vie de la reine de Bretagne,* II, 46; *Notice des objets composant le Musée des Souverains,* p. 85.

d'héritiers. On l'a déjà remarqué, la grande peinture moderne est la fille de l'enluminure : après s'être échappée du corps de la lettrine, l'*histoire* a brisé la prison du livre, devenu à son tour un cadre trop étroit, pour s'élancer au dehors et se développer en liberté. L'école française, en particulier, a pour ancêtres directs Fouquet, Beauneveu et leur modeste pléiade, bien plutôt que les maîtres de la Renaissance italienne. Nos fresques, nos peintures sur toile ne sont, à l'origine, que des miniatures agrandies : mêmes idées, même faire, mêmes procédés, même finesse. Regardez les retables, les reliquaires décorés par le pinceau, la châsse de sainte Ursule, par exemple : la ressemblance est encore plus frappante et la transition plus insensible. Rien d'étonnant, d'ailleurs, puisque ces œuvres vénérables sont souvent sorties des mêmes mains : Fouquet, les van Eyck, Angelico de Fiesole, Léonard de Vinci n'ont-ils pas exercé leur génie fécond sur le vélin aussi bien que sur la toile ou le bois, et certaines de leurs œuvres, comme le portrait d'Étienne Chevalier, n'ont-elles pas été simplement transportées de l'un sur l'autre? Même en peignant leurs grands tableaux, Giotto, le Pérugin, Raphaël dans sa première manière ont l'air de se souvenir des brillantes enluminures où ils ont puisé dès leur enfance le goût du dessin, en feuilletant les vieux manuscrits de leurs églises et de leurs bibliothèques. La juste admiration que nous inspirent les modernes doit donc remonter jusqu'à leurs initiateurs et à leurs premiers modèles. Le mystère qui recouvre le nom de la plupart de ces anciens maîtres, le voile plus épais que le temps a jeté sur leur gloire les ont fait trop souvent négliger; leur astre a pâli devant le soleil du grand art : mais l'éclat du plein midi ne détruit pas le charme de l'aurore et ne saurait en imposer l'oubli.

A. LECOY DE LA MARCHE.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris — Imp. A. QUANTIN, 7, rue Saint-Benoît. — [3711]





JEAN GOUJON

ET LA VÉRITÉ SUR LA DATE ET LE LIEU DE SA MORT

D'APRÈS UN DOCUMENT DÉCOUVERT PAR M. SANDONNINI

(PREMIER ARTICLE.)

APRÈS que la sculpture de notre Moyen-Age avait reçu de Michel Colombe la gloire de sa dernière incarnation, c'est Jean Goujon qui commence, en réalité, la période moderne de la sculpture française; il en a été le chef et il en reste le maître.

Jean Martin, dès 1547, le met au nombre des excellents personnages

dignes de l'immortalité. Dans l'*Epitome de Vitruve*, publié à Toulouse en 1556, par Jean Gardet et Dominique Bertin, on le traite de « sculpteur et d'architecte de grand bruit ». Au XVIIe siècle, Sauval, qui a si bien parlé de la sculpture parisienne de la Renaissance, a dit de lui qu'il était « le plus excellent sculpteur qu'il y ait en France », et Goujon est toujours resté en lumière. Non seulement le XVIIe siècle l'a admiré, étudié et imité, mais le XVIIIe en a fait autant, et sa gloire, au lieu de diminuer, a encore grandi de nos jours et ne peut plus s'obscurcir. Par un rare bonheur, ses plus beaux ouvrages existent encore, et l'admiration qu'ils méritent peut se renouveler et se vérifier dans leur vue. Pour les décrire et les juger, il faudrait tout un livre qui nous serait facile, et nous y sommes prêts depuis longtemps, mais ce n'est pas aujourd'hui ce que nous demande la *Gazette*.

Un érudit italien, M. Tommaso Sandonnini, vient de faire une trouvaille aussi considérable qu'inattendue. Sans sa découverte, la légende du meurtre de Goujon dans la boucherie de la Saint-Barthélemy, quoique déjà bien ébranlée dans le monde spécial de l'érudition, n'en continuerait pas moins de trôner dans toutes les *Biographies* et se serait encore indéfiniment répétée, pour justifier une fois de plus le proverbe latin : *Vulgus vult decipi*. Elle sera désormais détruite par une preuve formelle. M. Sandonnini, qui l'a heureusement trouvée, a bien voulu en offrir la primeur à la *Gazette*, et nous ne saurions trop l'en remercier. Aussi, comme introduction au document qu'il lui communique et au commentaire dont il l'a accompagné, nous nous bornerons à résumer et à indiquer rapidement les faits et les dates authentiques de la biographie du maître. M. André Pottier et M. Berty sont ceux qui en ont le mieux parlé, l'un dans l'*Œuvre de Goujon* gravée au trait par Réveil et publiée chez Audot en 1844, l'autre dans ses *Grands architectes français de la Renaissance* (Paris, Aubry, 1860), mais on peut y revenir après eux.

Disons sans plus attendre que Jean Goujon est mort en Italie plusieurs années après la Saint-Barthélemy ; nous établirons plus loin la date précise.

I.

Rien, absolument rien, n'a encore été produit ni sur le lieu ni sur la date de sa naissance.

Nous savons, par M. André Pottier, que le peintre Landon, qui était Normand, lui donnait Alençon pour patrie, et d'autres ont parlé de Séez ; dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie* de 1850,

M. Lechaudé d'Anisy a essayé d'établir qu'il était né à Saint-Laurent de Condéel, près d'Harcourt, dans le Cinglais (Calvados) et qu'il était fils d'un Pierre Goujon, dont il fait un sculpteur. La réfutation qu'un autre Normand, M. Mancel, a faite de cette assertion en 1856, dans le même recueil, dispense de revenir sur ce point. Il y a lieu pourtant de faire remarquer que la cheminée sculptée, invoquée par le premier, ne prouve rien; son style, dont il n'a pas tenu compte, la met tout à la fin des Valois, et le monogramme des trois lettres GOV, qui est dans une place très apparente au centre d'un cadre circulaire, ne peut, en aucun cas, être ni une signature d'artiste ni l'abréviation de Goujon; ce doivent être les lettres initiales des prénoms et du nom du propriétaire de la maison.

II.

Quant à l'opinion que Goujon soit né à Paris, il n'y a pas lieu d'en tenir compte.

On l'a basée sur ce que les *Briefs éloges des illustres Français,* de Gabriel Michel, Angevin, l'auraient dit Parisien. Cela serait, que la preuve resterait bien faible. Il est facile de croire et d'appeler Parisien un homme qui a vécu à Paris et qui s'y est rendu célèbre.

Le portrait que M. Fillon avait acheté en 1867, à Paris, chez Evans sur le quai Voltaire, qui est à la plume et semble fait de fabrique avec l'intention de faire partie d'une suite pour un livre, porte le nom *Maistre Jehan Gou'on* et la date *1563.* Il y est coiffé d'un bonnet incliné sur l'oreille, et vêtu d'un pourpoint sur lequel un pardessus à larges plis; la main gauche porte un maillet ou un coin de médaille. Un second portrait s'est trouvé dans l'*Album amicorum* de Barnabas Pomer, peintre voyageur allemand, vendu à Paris en 1869 à la vente du libraire rouennais Lebrument. C'est un dessin à la pierre noire, avec cette inscription :

Maistre Jehan, point n'estes à demy,
Gouion, mon amy,
Et le serés
Tant que vouldrés
Et tant que vivrons,
Jehan Gouion.

Celui qui a écrit cette inscription semble avoir eu la prétention, peu justifiée, de faire des vers, mais ces six lignes sont au moins adressées à la personne vivante, et ce dessin, dont j'ai sous les yeux une photo-

retraite sous les orgues, dont, au premier étage, le grand corps se porte en avant en encorbellement, disposition heureuse qui fut reprise à Rouen quand on fit, au XVIIe siècle, les orgues de Saint-Ouen. C'est le premier ouvrage connu de Jean Goujon.

IV.

Il résulte d'un autre article que notre sculpteur avait reçu 6 livres 15 sous pour un autre ouvrage, ou mieux pour deux autres ouvrages, « les portraictz du Portail et de la Fontaine ».

Rouen est riche encore en fontaines anciennes, plaquées contre les maisons, surtout contre les églises, et Jacques le Lieur leur avait consacré en 1525 le *Livre des Fontaines,* d'après lequel M. de Jolimont a fait en 1845 son volume sur les principaux édifices de Rouen à cette époque. Sur la face latérale gauche de Saint-Maclou, aussitôt après le porche, on voit encore cette fontaine, étroitement encastrée entre deux contreforts et faisant une légère saillie convexe. C'est un médaillon ovale, dont le sujet central — probablement une armoirie — a disparu, et qui est accompagné de guirlandes de fruits, de têtes ornementales et de deux petits Amours, que la gravure, faite par Polyclès Langlois en 1835, montre dans le rôle du petit bonhomme de Bruxelles. La sculpture est très fruste, et l'exécution en a toujours été si grossière que de soi-même on ne l'attribuerait pas à Goujon, quoique le dessin et la composition soient de son temps et de son goût. Comme le compte est formel, il faut tenir la petite fontaine de Saint-Maclou pour une œuvre de Jean Goujon.

V.

L'autre partie du même article n'est malheureusement pas aussi explicite. On connaît le joli porche de Saint-Maclou, auquel son architecte, afin de faire voir sa façade de la rue étroite où la vue s'étrangle, a donné trois pans, pour le mettre dans le plan et dans le mouvement du terrain difficile qui lui était imposé. Au lieu d'une façade en largeur, dont les côtés ne se seraient pas vus, il a mis la sienne en hauteur et en perspective ajourée. Peut-être est-elle de Jean Le Roux, qui a été Maître des œuvres de Saint-Maclou et qui est mort en 1510; mais, en tout cas, personne ne peut, même un instant, penser à Goujon, ce porche, de style absolument flamboyant, lui étant bien antérieur. Donc il ne peut s'agir que du dessin des célèbres portes de bois.

Toutes trois sont remarquables, et ce n'est pas seulement par les sculptures de leur face extérieure. La face intérieure, ce qui est plus rare, est décorée d'une superbe ornementation de dessins géométriques, au lieu, comme les sièges dont les dos méprisés se voient pourtant quand on s'en sert et qu'ils ne sont plus collés au mur, de ne présenter qu'une surface nue et déplaisante. Deux de ces portes sont sous le porche, et la troisième au transept gauche. Celle-là, qui se trouve être la plus grande, est la belle porte, celle que l'opinion à Rouen attribue plus particulièrement à Jean Goujon; ou pourrait être d'un autre avis. Le style en est plus ronflant, plus avancé dans les Valois. Il est bien probable que ce n'est qu'une imitation inspirée de celle du porche où se trouve au centre une tête d'animal en bronze, dont le parti est également reproduit dans la porte du transept. C'est au contraire cette autre, la plus petite, celle à gauche du porche, qui est de beaucoup la plus belle; un détail même y est une trace bien précieuse du goût déjà personnel du maître.

La partie supérieure de chaque vantail est séparée de l'inférieure par une corniche sur laquelle se dressent cinq statuettes de Saints en haut relief; mais entre elles, et pour leur servir de fond et de repoussoir, on remarque, aujourd'hui plus qu'autrefois, quatre figures en relief très plat; elles ne sont qu'un remplissage, mais elles ont déjà et d'une façon très frappante, malgré leur petitesse, le sentiment et la condition presque absolument plate des grandes figures de la Fontaine des Innocents et des bas-reliefs du Louvre. C'était alors une nouveauté, et, malgré la différence de dimension, la ressemblance est saisissante. Les deux portes du porche peuvent être du dessin de Jean Goujon, — j'ai dit que celle du transept était postérieure et n'était qu'une imitation des premières, — mais celle-là en est certainement; sa marque y est et saute aux yeux.

Qu'il nous soit permis, incidemment, de rappeler ce qui s'est passé il y a quelques années. Ces portes, surtout celles de la façade, ne sont pas en bon état de conservation. On a trop longtemps négligé de les abreuver d'huile de lin pour maintenir la cohésion du bois; surtout dans les parties saillantes, bien des morceaux se sont détachés et perdus. Un amateur rouennais, qui les admire avec une compétence supérieure à celle de beaucoup d'autres, s'offrit à faire les frais d'une restauration. Sa proposition, si désintéressée qu'elle fût, a été repoussée par la fabrique et ce n'a peut-être pas été sans raison. Pour remettre des têtes, des bras et des mains, pour raccorder les parties neuves avec les parties subsistantes, mais malgré tout rongées et vieillies, il aurait fallu entamer et, de proche en proche, retoucher le tout. De même que la barbarie du grattage des monuments enlève, avec la solidité de leur patine qui ne

se reforme pas, toute la fleur et l'épiderme de la sculpture et du ciseau, de même les portes de Saint-Maclou seraient forcément devenues modernes par le fait de cette restauration et auraient cessé d'être du XVIe siècle. Il y aurait autre chose à essayer; ce serait de les mouler et de les couler en bronze. La pensée m'en était venue en les revoyant il y a un mois, et comme j'exprimais cette idée à des Rouennais, on me dit que je n'étais pas le premier à l'avoir eue et qu'elle avait déjà été émise à Rouen. Tant mieux si elle y est sérieusement reprise et qu'elle arrive à l'exécution; car l'abri du porche, auquel elles doivent d'être arrivées jusqu'à nous dans l'état où elles sont encore, ne les préserve suffisamment ni de l'humidité ni de la pluie d'ouest à laquelle elles sont exposées, et le mal, si lentement qu'il marche, ne peut que continuer et s'accroître. Une fois moulées, l'épreuve de plâtre permettra de compléter sur elle tous les manques et tous les accidents sans toucher à l'original. C'est cette restitution, cette remise en état, faite aussi sobrement et aussi discrètement que possible, qui servira pour le moule, et, une fois en métal, les portes de Saint-Maclou seront plus durables et plus belles. Les originaux pourraient alors être transportés au Musée archéologique. C'est là qu'ils seraient le mieux à leur place, et dans les meilleures conditions de conservation et d'étude, tout en continuant d'appartenir à Saint-Maclou, qui pourrait ne faire que les prêter à l'état de dépôt. Mais, de toutes façons, le fait s'impose en quelque sorte de lui-même; il convient et il faut que les portes de Saint-Maclou soient les mêmes, mais en bronze, et que le bois original soit mis à l'abri et rentré à l'intérieur pour pouvoir demeurer dans son état actuel.

VI.

Enfin Goujon a travaillé au tombeau des d'Amboise dans la chapelle de la Vierge de Notre-Dame de Rouen.

Il va de soi qu'il n'est pour rien dans l'ensemble du monument. Georges d'Amboise, mort en 1510, avait, dans son testament, attribué 2,000 écus d'or soleil pour qu'on lui fît un tombeau de marbre. Son neveu et successeur, Georges II d'Amboise, veilla à l'exécution de sa dernière volonté. Les travaux furent commencés en 1513, la première pierre fut posée en 1516, et le tombeau terminé en 1525; il avait coûté 6,952 livres 16 sous 4 deniers. Son goût participe, pour les figures, du goût du Breton Michel Colombe et, pour les arabesques, du Florentin Juste, mais on est sûr que personnellement ils n'y ont été ni l'un ni l'autre

pour rien. L'invention, qui est charmante, est de Roullant Le Roux, maître maçon de la cathédrale, et l'on sait en détail les noms de tous les artistes, sculpteurs, ornemanistes et peintres qui ont concouru à son exécution. A l'origine, sous le dais en encorbellement qui se projette en avant du mur, à la façon du couronnement d'une suite de stalles, il n'y avait, sur la longue tablette du soubassement, qu'une seule figure, celle de Georges Ier, posée au centre et accompagnée d'anges pleurants. Plus tard, Georges II fit enlever les anges et reporter la figure de son oncle à la gauche, pour avoir à la droite la place de sa propre statue. Dans le



NÉRÉIDE, BAS-RELIEF DE LA FONTAINE DES INNOCENTS.

(Sculpture de Jean Goujon, au Musée du Louvre.)

compte de 1541-1542, on trouve que Jean Goujon, « tailleur de pierres et masson », a, par le marché du 6 avril et par ses quittances, reçu 30 livres « pour faire la teste du priant et sépulture de Monseigneur et pour parfaire et asseoir icelle en la place où elle doit demourer. » Il en résulte que, quoique chargé de la surveillance du travail, Goujon ne fit de sa main que la tête. Trois ans après, en 1545, Georges II fut nommé cardinal, et, la veille de sa mort, dans son testament du 24 août 1550, on lit cette disposition : « Pour ce que notre pourtraiture de priant, qui est de présent près celle dudit feu légat, n'est qu'en habit d'archevêque, nous voulons qu'au lieu d'icelle en soit mise une autre, de marbre ou d'albâtre, portant habit de cardinal. » C'est celle que l'on voit encore aujourd'hui, et par suite nous n'avons plus l'œuvre de Goujon, absolument étranger à la seconde statue, puisqu'en 1550 il était depuis plusieurs années à Paris et des plus occupés.

VII.

On a dit qu'il avait dû travailler au tombeau de Louis de Brézé, évidemment, parce qu'il a travaillé pour sa veuve au château d'Anet; mais celui-ci n'a été commencé qu'en 1548, alors que le tombeau était fini. Louis de Brézé était mort en 1531, et Diane, à propos de la fondation d'un obit, écrit au Chapitre, en mars 1535, qu'elle est résolue de lui faire ériger dans la cathédrale un tombeau qui fut terminé en 1544. Il est d'ailleurs évident que bien des mains y ont travaillé. La statue équestre et en armure est d'une main, les quatre cariatides d'une autre, les ornements de plusieurs. La veuve à genoux et la Vierge lui montrant l'enfant Jésus, qui paraissent d'ailleurs une surcharge et comme une addition, à cause de leur taille trop grande pour la proportion réduite adoptée pour tout l'édifice, doivent être de Nicolas Quesnel, puisque cette dernière ressemble absolument à la grande Vierge en plomb qui est sur la pointe du toit de l'abside de la cathédrale, et dont on sait que la façon lui a été payée 20 livres en 1540. Il y a d'ailleurs, dans l'ensemble et dans les détails, une petitesse, une accumulation et une surcharge, une trop grande saute et presque un désaccord entre les proportions des figures, une juxtaposition de légèretés et de lourdeurs qui sont en contradiction avec le goût pur de Jean Goujon et de Philibert Delorme, l'architecte d'Anet; leur composition première est toujours sobre et, malgré leurs différences, ils aiment tous deux le repos de parties simples et nues. Le plus beau morceau est, à coup sûr, la figure nue du gisant, si belle qu'on ne s'aperçoit pas d'abord de sa petitesse, car, par suite de la façon dont le dessin général a forcé de la diminuer pour avoir la place des quatre colonnes qui portent l'ordonnance de tout ce retable, elle n'a que quatre pieds et demi. Mais tout ce qui est beau au XVIe siècle, où les maîtres habiles étaient si nombreux, ne peut être de Jean Goujon sans une preuve. Si le tombeau avait été fait aux frais du Chapitre, M. de Beaurepaire, le savant architecte de Rouen, en trouverait le compte dans les registres de la cathédrale, mais il n'y doit pas figurer, parce qu'il a été commandé et payé par Diane de Poitiers. Ce qui est probable, c'est qu'il a été fait à Rouen, qu'il a été fait par des Rouennais, et que celui qui en a donné l'invention et le pourtrait pourrait être celui qui était à cette époque le Maître de l'OEuvre de Notre-Dame.

VIII.

C'est peu de temps après ce travail au tombeau des d'Amboise que Goujon paraît avoir quitté Rouen pour venir s'établir à Paris et travailler

enfin pour le Roi. Son premier ouvrage, avant les commandes royales, fut la sculpture du jubé ou, comme on disait alors, du *pupître* de Saint-Germain-l'Auxerrois.

Sauval nous en a heureusement laissé la description. Il était composé de trois arcades, dont les jambages étaient revêtus de deux colonnes corinthiennes ; dans les extrados des arcs, des anges avec les attributs de la Passion ; sur l'entablement, au centre, l'Ensevelissement du Christ, qui, du temps de Sauval, était « barbouillé de dorure, » et, au-dessus des colonnes, les quatre Évangélistes, aussi de basse taille.

Au milieu du XVIII[e] siècle, tout ce bel ensemble, qui n'avait pourtant rien de gothique, fut condamné au nom du goût *rococo,* et l'architecte Baccarit — c'est justice, à côté des victimes, de stigmatiser le nom du bourreau — se chargea de l'exécution, en même temps qu'il creusait de cannelures à la grecque et coiffait de chapiteaux ridicules les colonnes du chœur pour les mettre au goût du jour. Un siècle plus tard, M. de Laborde retrouvait presque complètement, sur les reliures d'une collection de l'ancien *Journal des Débats* in-8°, les feuillets du compte de la Marguillerie et Fabrique de Saint-Germain-l'Auxerrois pour les années 1539-1545, qui avait été détruit comme le monument, et l'on en trouvera le texte dans l'appendice de ses *Comptes des Bâtiments*, publiés par la Société de l'Art français. Il a pour nous ce prix inestimable de préciser ce qui était et ce qui n'était pas de Jean Goujon.

La maçonnerie, commencée en 1541 par le maître maçon Louis Poireau, fut continuée et terminée, de 1542 à 1544, par Pierre de Saint-Quentin sous la conduite de M. de Clagny, c'est-à-dire de Pierre Lescot. Le sculpteur Laurent Regnauldin donne, en mai et en juillet 1542, le patron des anges de l'arc du pupître et le modèle d'un ange. C'est Simon Le Roy qui les exécute et en complète la série. En sept payements, qui vont du 16 mai 1542 au 4 janvier 1543, il reçoit en tout 62 écus d'or à 45 sols pièce pour six anges, ceux qui ornaient les extrados des trois arcades, et deux anges en sus, qui devaient accompagner le revers de la porte centrale. Le premier payement de Jean Goujon est du 18 mai 1544, le huitième et dernier du 9 janvier 1545. Une des quittances est indiquée comme passée chez les Notaires Brahier et Boisselet, une autre chez Brahier et Le Charron, quatre autres chez Le Charron et Dunesme, et je cite leurs noms parce que les quittances elles-mêmes se pourront rechercher, ainsi que le marché général dont on n'a pas la date, dans les minutes des études de leurs successeurs, où l'on trouvera peut-être en même temps des mentions d'autres travaux de Goujon. Ces huit payements, qui dépassent un peu la somme payée à Simon Le Roy, donnent au total celle

de 161 livres, plus cinq écus soleil pour six têtes de chérubins, qu'on peut supposer avoir été sculptées sur les claveaux antérieurs et postérieurs des trois arcades. Elles sont perdues comme les anges de Le Roy, mais il est encore heureux que la destruction barbare du jubé n'ait pas été sans quelques remords. On conserva, au lieu de les envoyer avec le reste aux plâtras, les bas-reliefs de Goujon, qui se retrouvèrent plus tard et sont maintenant au Louvre. Le grand bas-relief de l'Ensevelissement avait passé par le musée des Petits-Augustins; les Évangélistes — un des sujets affectionnés de l'artiste — ne sont entrés au Louvre qu'en 1850. On les a retrouvés encastrés deux par deux sur le côté des jambages de la haute porte cochère de la maison de la rue Saint-Hyacinthe-Saint-Honoré, où se tenait le Club des Jacobins. Mes deux grand'pères ont demeuré près de là, et je les ai vus couramment dans ma jeunesse, sans savoir encore ni leur provenance ni leur auteur.

IX.

Comme les renseignements documentaires manquent presque toujours complètement sur les constructions, si importantes qu'elles soient, lorsqu'elles ne sont pas des maisons royales, on ne connaît pas d'une façon certaine la date des travaux de Goujon pour le château d'Écouen. On peut seulement inférer qu'ils se doivent placer dans les années 1545 et 1546. En effet, dans la dédicace de la traduction française de Vitruve, adressée par Jean Martin à Henri II, qui n'était roi que depuis la fin de mars, on a sur ce point un témoignage contemporain. C'est le passage, d'ailleurs bien connu, où il est dit qu'elle est enrichie de figures nouvelles « par Maistre Jehan Goujon, n'aguères architecte de Monseigneur le Connestable et maintenant l'un des vostres. »

Il y aura lieu de revenir une autre fois et d'une façon spéciale sur ces figures du Vitruve et sur cette qualification d'architecte. Nous n'avons à retenir ici que le mot *n'aguères;* il montre à la fois que Goujon avait été employé par le Connétable Anne de Montmorency et avait quitté son service pour passer à celui du Roi. Il faut aussi, dans ce qu'il a écrit lui-même dans le Vitruve, rappeler que, — sans citer les architectes d'Écouen, ni Chambiges, ni Bullant, qu'on lui donne comme collaborateur à Carnavalet — il ne cite et ne loue, avec Serlio, « de présent en France », que le Seigneur de Clagny, Parisien, et Maistre Philibert Delorme comme ayant construit pour le cardinal du Bellay le château de Saint-Maur-des-Fossés, où Goujon avait probablement travaillé. L'affirmation de Jean Martin est de la première importance; elle permet de regarder comme absolument

authentique ce qui à Écouen porte la marque du goût et du style de Jean Goujon.

Les murailles du château d'Écouen ont gardé ses grandes figures ornementales. Ce sont : sur le cintre de l'arcade qui sert de passage pour aller de la cour dans le parc, deux Renommées avec des palmes et des branches de laurier; deux autres Renommées sur le cintre de l'avant-corps sur la terrasse et, sur la cheminée de la Salle des Gardes, le bas-relief de la grande Victoire, marchant sur le globe du Monde, dont la *Gazette* a donné le dessin dans l'article de M. de Lasteyrie sur Anne de Montmorency (avril et août 1879), et dont on peut voir le moulage dans l'escalier de Carnavalet. Comme trois des Renommées, elle porte une épée nue, dont la lame épaisse et large montre que ce n'est pas une épée ordinaire, mais l'insigne de la charge de Connétable.



NYMPHE
DE LA FONTAINE DES INNOCENTS,
Par J. Goujon.

Quant à l'autel de pierre de la chapelle, maintenant à Chantilly et dont on a donné quelques parties dans l'article plus récent de M. Lafenestre sur les collections du duc d'Aumale, c'est un véritable édifice, que ses dimensions restreintes et sa forme pleine et carrée n'empêchent pas d'avoir une élégance austère et sobre qui respire la noblesse et la grandeur. On sait les belles sculptures qui le décorent : d'abord les trois femmes debout dans des niches, la Religion tenant une palme et appuyée sur la table de la Loi, la Foi et la Piété, caractérisée par la croix, la Charité ou plutôt l'Amour divin, tenant dans sa main un cœur ailé — dans des bordures carrées dont la mâle simplicité fournirait de bien beaux modèles à des cadres de tableaux —; les quatre Évangélistes, de basse taille comme ceux de Saint-Germain-l'Auxerrois, assis sur des nuages et dans lesquels on retrouve un écho éloigné de Raphaël à la fois et de Michel-Ange, tels que Goujon les a devinés, plutôt qu'il ne les a connus, d'après les rares gravures qui pouvaient alors être venues en France; et enfin, comme sujet central, s'ajou-

tant aux figures des porteurs de la bonne nouvelle, le bas-relief, tout biblique, du sacrifice d'Abraham. Bien des gens ne les voient que dans les gravures de Baltard le père et dans les traits de Réveil; il conviendrait d'avoir au musée du Trocadéro un moulage complet de cet autel vraiment admirable dans sa noble simplicité. Il est très supérieur aux bas-reliefs du jubé de Saint-Germain, et Goujon y est déjà tout entier.

X.

Il n'y a pas non plus, avant l'affirmation de Sauval, de document ancien qui lui attribue formellement les sculptures de l'hôtel Carnavalet, construit originairement pour le président de Ligneris; mais celles qui sont de lui parlent d'elles-mêmes. Les figures des Saisons sur la façade du fond de la cour, les petits génies au-dessus de la porte de l'escalier ne paraissent que de son invention et de son dessin; mais tout l'arc triomphal de la porte d'entrée, facile à isoler par la pensée du bas-relief ajouté par Germain Pilon pour Mme de Carnavalet et de l'étage surélevé par le vieux Mansart, est de son ciseau et de sa plus belle manière. Ce sont : les figures allégoriques des deux grands claveaux; les Renommées des extrados intérieurs; les deux lions, symbole de l'idée que la force cède à la justice, comme l'a ingénieusement établi en 1879 M. Jules Cousin dans une note excellente publiée dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris,* et enfin les étonnantes têtes de satyres sculptées sur les claveaux des arcades de l'ancienne galerie à jour, aujourd'hui le rez-de-chaussée de l'aile gauche, et qui sont à Paris le point de départ de tous les mascarons postérieurs du même genre de la fin du XVIe et du XVIIe siècle, sans que ceux-ci soient jamais arrivés à égaler les franchises des accents de leurs aînés. Ayant fait ici même, en 1881, le départ et l'appréciation de ce qui était et de ce qui n'était pas de Goujon, il convient de ne pas y revenir et de passer.

XI.

Il n'y a pas à faire ici l'histoire de la fontaine dédiée par le sculpteur aux Nymphes des sources, Fontium Nymphis, ni à dire les modifications ingénieuses qu'on lui a fait subir en 1788 quand, la transportant au milieu du nouveau marché des Innocents, on l'a en quelque sorte repliée sur elle-même, en lui ajoutant une nouvelle arcade pour en faire un bâtiment isolé à quatre faces, en couronnant ses frontons d'un dôme en

retraite et en y dressant au centre une vasque pyramidale d'où l'eau s'échappe pour tomber en cascade sur une suite de bassins. A l'origine, le parti était bien différent, et l'eau n'y entrait que pour bien peu de chose. C'était un bâtiment voisin des Halles et formant, à gauche en montant de la Seine, l'angle de la rue Saint-Denis et de la rue aux Fers, dont le nom est une corruption moderne, puisqu'au XVIe siècle elle s'appelait encore la rue au Feurre, ou au Fouarre, comme celle de la rive gauche. D'un côté, il y avait une arcade et de l'autre deux, surmontées toutes trois d'un petit fronton; chacune était composée d'un bas-relief dans la frise, d'une arcade ouverte, accostée de deux pilastres cannelés et fermée en bas par une balustrade au-dessus d'un autre bas-relief. Ces trois arcades donnant sept pilastres, à cause du pilastre doublé qui était à l'angle, Goujon, dont le nom est prononcé par Corrozet dès le XVIe siècle, n'avait eu à sculpter dans leurs intervalles que cinq figures de Nymphes debout, deux sur le petit côté et trois sur le grand. Il a donc fallu ajouter, au XVIIIe siècle, les sculptures d'une face tout entière avec deux bas-reliefs et deux Nymphes, plus une troisième Nymphe pour compléter les huit nécessaires aux quatre pans de la reconstruction; et ces additions, quoique un peu rondes et molles, ont été conçues dans un sentiment d'imitation assez heureux pour que la masse du public et des passants ne s'aperçoive plus qu'il y a là non seulement deux mains, mais deux époques. On voit combien l'aspect actuel diffère de l'ancien, qui était moins une fontaine qu'un monument, et l'ancien soubassement se présentait avec un tout autre aspect. L'eau, qui, sur la rive droite, ne venait que des hauteurs de Belleville, était alors fort rare et ne coulait, quand elle coulait, que des muffles des lions plaqués sur le bas d'un grand mur plein et uni, qui formait l'étage inférieur, et les lèvres de ces mascarons devaient être bien souvent sèches et muettes.

En réalité, comme la rue Saint-Denis était alors le chemin officiel de tous les cortèges solennels, Goujon et Lescot, à qui la Ville s'était adressée, ont eu la pensée, très intelligente et très voulue, d'édifier et de mettre à sa disposition une véritable *loggia*, derrière les balcons de laquelle on pouvait s'asseoir pour regarder défiler soit la pompe joyeuse des entrées, soit les tristesses luxueuses de la procession funèbre qui emmenait le corps des rois au caveau de Saint-Denis. On a toujours, depuis Corrozet, donné à la fontaine des Innocents la date de 1550; ce n'est qu'une légère erreur, mais elle fut certainement reconstruite de 1547 à 1549 et commandée par la Ville en vue de l'entrée de Henri II, qui ne se fit que le 16 juin 1549; car la fontaine était alors terminée, puisqu'elle était garnie de spectateurs. La description de cette entrée, publiée la même année

chez Jacques Roffet, dit le Faulcheur, le dit formellement, et le passage, qu'on n'a pas encore invoqué sur ce point et qui donne le vrai sens de la composition des deux artistes, est trop précieux pour ne pas être intégralement reproduit :

« Plus oultre se trouvoit la fontaine Sainct-Innocent, de nouveau rebastie d'un ouvrage singulier, enrichi de figures de Nymphes, Fleuves et Fontaines à demye taille, ensemble de feuillages, si artificiellement undoyans et refenduz qu'il n'est possible de l'exprimer en petit de parolles, par quoy en est laissé le jugement à ceulx qui de présent le peuvent veoir et s'entendent en tels ouvrages. Ladicte fontaine estoit embellie dedans œuvre de diverses Damoiselles et Bourgeoises, avec plusieurs Gentilshommes et Citoyens de la ville, tant bien en ordre que c'estoit une beauté. »

Personne ne nous demandera ni la description ni l'éloge des admirables figures de Goujon; c'est son œuvre la plus connue, certainement la plus populaire, et sa beauté est si incontestable que Bernin, qui n'admirait guère, a daigné la louer. Rappelons seulement que les trois bas-reliefs en largeur des deux naïades à demi couchées et de la Nymphe marine entre des Tritons et des Génies des eaux, qui se trouvaient au-dessous des arcades, ayant souffert sous le voile humide des nappes d'eau, trop grandes depuis l'alimentation de la fontaine par le canal de l'Ourcq, les originaux ont été transportés au Louvre et remplacés par des copies. L'administration du Louvre devrait aujourd'hui s'occuper d'obtenir de faire commander des copies des bas-reliefs de la frise et des Nymphes debout. La pierre en a déjà beaucoup souffert et finira par s'effriter tout à fait; en place et en plein air, de fidèles reproductions auraient la même tournure et le même effet, tandis que les originaux seraient plus admirés et dans de meilleures conditions de conservation, si on les apportait au Louvre à côté des trois bas-reliefs de la fontaine qui s'y trouvent déjà, à côté de ceux du jubé de 1544 et de la Diane d'Anet.

XII.

A partir de ce moment, Goujon ne travaille plus que pour les maisons royales. Si l'on ne peut pas dire qu'il n'ait pas fait, au moins ne connaît-on de lui, même par un texte, ni tombeaux, ni bustes, de rois ni de particuliers, et il est certain qu'il n'a jamais travaillé à Fontainebleau, qui avait tout son monde de sculpteurs formé par le Rosso et le Primatice. Pourtant il aurait pu dire comme Philibert Delorme dans son mémoire justificatif : « Ce que j'ay faict à Anet ç'a esté par le commande-

ment du feu Roy, qui estoit plus curieux de sçavoir ce qu'on y faisoit que en ses maisons. Pour ce, c'estoit tout pour le Roy ».

A propos du livre de M. Roussel, j'ai eu ici même occasion de parler incidemment en 1878 de la part de Jean Goujon dans la sculpture d'Anet. Les douze Apôtres de la Chapelle, maintenant à Carnavalet, après avoir été apportés de Saint-Cyr à l'église de la Sorbonne parce qu'on les avait crus à tort de Berthelot, sont bien du milieu du XVI[e] siècle et bien près de Goujon par la recherche des coiffures et des fronçages plissés, mais leur maniérisme et leur afféterie rendent l'attribution douteuse. Il y a



TRITON ET NÉRÉIDE, BAS-RELIEF DE LA FONTAINE DES INNOCENTS.

(Sculpture de Jean Goujon, au musée du Louvre.)

moins d'hésitation sur les enfants nus et ailés de la voûte qui portent les attributs de la Passion, et il eût été bien curieux de pouvoir les comparer à ceux de Simon Le Roy, pour savoir si Goujon s'en était ou non inspiré. Les Renommées des extrados sont plus que certaines; ce sont les sœurs aînées et les hérauts de celles qu'il sculptera bientôt sur la façade du nouveau Louvre. Mais là encore Goujon ne fait qu'affirmer une fois de plus son art admirable du bas-relief.

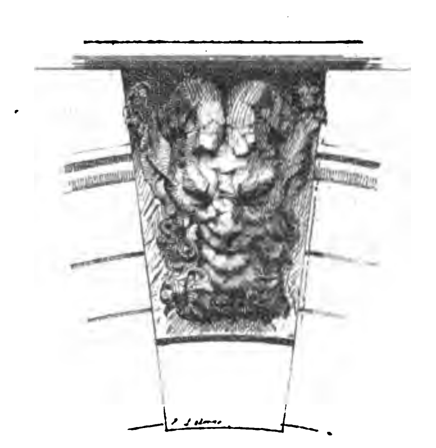
La fontaine de la cour d'honneur du château d'Anet, dont la composition ancienne a été conservée par Androuët du Cerceau, — c'est, avec la tribune des Cariatides, la seule sculpture qu'il ait gravée à part, et cette exception montre le cas qu'on en faisait, — a permis à Goujon de mettre au jour une autre face de son génie. S'il est un maître de la basse taille, il l'est au même degré dans la ronde bosse et dans la statue; celle-ci présente cette difficulté que, se voyant de tous les côtés, elle n'est pas une œuvre unique, réduite à un seul point de vue auquel tout est sacrifié; elle se renouvelle, se transforme et se multiplie autant de fois que celui

qui la regarde se déplace, et doit, sur toutes ses faces, se composer avec de nouvelles lignes et se tenir avec une valeur égale. La Diane supporte victorieusement cet examen. Cette figure est d'ailleurs si connue qu'il est inutile d'insister, si ce n'est pour dire que, si le choix du sujet est sorti du nom de la Grande Sénéchalle comme l'ensemble des motifs de la décoration du château, Diane n'a posé ni pour le corps ni même pour la tête, qui ne ressemble pas à la sienne. C'est une œuvre d'art pur, une apothéose poétique, où triomphent la grâce et la beauté de la ligne féminine; ce n'est en rien un portrait.

Par contre, il serait vrai d'y voir une lutte volontaire avec Benvenuto Cellini. Le bas-relief de bronze, que l'Italien avait fait pour François Ier pour être la Nymphe de la fontaine de Fontainebleau à côté d'un cerf de la forêt et de chiens de chasse, ayant été donné par Henri à sa maîtresse, Philibert Delorme l'avait encastré dans le tympan extérieur de l'arc triomphal de l'entrée, et il était impossible de ne pas le voir puisqu'il était la première chose qui frappait les yeux quand on franchissait la porte de cette somptueuse demeure. Le cerf et les chiens se retrouvent dans le groupe du sculpteur français, et il y a des ressemblances dans certains détails de la pose. C'est bien la reprise du même thème; seulement, autant la femme de l'orfèvre est sèche, disgracieuse et dégingandée, autant la Déesse de Goujon est harmonieuse. C'est plus qu'une belle statue de Goujon; c'est l'un des anneaux de la chaîne d'or que la Statuaire a consacrée dans le trésor de son temple.

ANATOLE DE MONTAIGLON.

(La fin prochainement.)



JOSEPH DE NITTIS



Nous avons perdu dans Joseph De Nittis un talent jeune, fécond, original, un galant homme et un galant artiste. Nous sentons vivement sa perte, si brusquement survenue ; nous la sentirons longtemps encore, parce qu'il avait pris, dans la peinture française, une place dont on verra de plus en plus l'importance, et qu'il occupa cette place avec un tact rare, avec un sentiment très personnel de l'art moderne. Nous disons « dans la peinture française » avec le public tout entier ; car De Nittis, nôtre déjà en vertu de son attachement instinctif à notre pays, était destiné à céder aux mutuelles sympathies qui le retenaient chez nous par le cours que traçaient d'avance à sa brillante carrière les promesses qu'il avait déjà tenues. A trente-huit ans, c'est la mort qui lui donne la consécration dernière ; c'est la mort qui marque à notre attention le réel intérêt des efforts qui ont rempli sa courte vie, et rappelle à notre souvenir ses francs et limpides succès.

Giuseppe De Nittis, né à Barletta en 1846, eut de pauvres et obscurs débuts. Il ne reçut guère d'autre éducation artistique que celle qu'il se donna à lui-même ou qu'il recueillit au hasard tout le long des grands chemins. Les courses du jeune homme dans la campagne ouverte, et jusqu'à ses siestes au plein air tiède et plein de mirages du pays napoli-

tain, lui en apprirent plus long que l'enseignement provincial par lequel il eut la docilité de passer. Un matin, les maigres reliefs dont on voulait le nourrir à l'école de Naples semblèrent insuffisants à son robuste appétit : il rompit avec ce régime pour retourner aux grands espaces, aux horizons qui excitaient la primeur de ses impressions. Cette libre vie de gagne-petit artistique, c'était l'inauguration d'un talent fait d'indépendance; c'était un répertoire de souvenirs inconsciemment amassé ; c'était aussi l'indice d'une souplesse d'allures et de goûts qui devait le mener à une sorte de cosmopolitisme, à un éclectisme facile, et le préserver d'être nulle part dépaysé, mal à l'aise, hésitant.

Ainsi De Nittis se sentait chez lui partout où il y avait quelque chose de neuf et de séduisant pour l'intelligence et l'œil d'un artiste. Il y avait trois ans qu'il avait quitté l'école de Naples, — et, dans ces trois années, il avait déjà exposé dans cette ville trois œuvres acquises par les musées, une *Vue de Barletta*, un paysage des *Environs de Naples* et une vue de la *Traversée des Apennins*, — lorsqu'une brusque résolution le jeta dans la vie des ateliers parisiens. C'était en 1868. On vit bien alors combien sa vocation était déjà consistante et son goût délié. Dans ce milieu où les extrêmes, les contraires et les semblables se faisaient une concurrence effrénée, il fallait exceller en quelque chose, sous peine de demeurer dans une écœurante médiocrité. La gêne, à Paris, était bien autre chose que l'indigence à Naples, et quoiqu'on ait des goûts modestes, on n'a pas la liberté de se nourrir d'une tranche de *cocomero* ni de vagabonder dans la grande ville sans perdre son crédit et sans se compromettre. Gérôme et Meissonier accueillirent De Nittis et l'aidèrent de leur autorité; on l'aida; surtout, il s'aida lui-même et décida seul de sa fortune en continuant de suivre la fantaisie de bon aloi qui l'avait inspiré jusqu'alors.

Tout, à Paris, en ce temps-là, semblait l'attirer vers l'art des maîtres reconnus avec lesquels il se liait, vers l'art intime et concentré du costume, vers la restauration du passé, vers l'anecdote rétrospective ; — tout, excepté un petit orgueil qui lui fit un beau jour préférer un autre art, auquel il avait déjà goûté, un art où il se sentait les coudées plus franches. C'était, en apparence, préférer l'ornière à la grande route battue. Mais l'événement le justifia. Conséquent avec lui-même, sans fatigue, et toujours avec le même bonheur, il alla s'asseoir en plein Paris, sur la chaussée que nous suivons tous les jours, puis plus tard au cœur de Londres, et se sentit bientôt, au milieu de la foule que nous sommes, la même indépendance que dans la rase plaine.

De la moderne peinture italienne qu'il avait vue et jugée de près, De Nittis n'avait retenu qu'une sorte d'agilité artistique, une adaptation

rapide, une jeunesse alerte du pinceau, une sveltesse originelle. Les écoles du moment, à Naples, à Rome, dans les villes lombardes, tantôt clinquantes et tapageuses, tantôt plates et ternes, compliquées de cent petites ambitions et de cent petits sous-entendus, frelatées, gâtées



REPORT D'UNE ÉTUDE A L'EAU-FORTE, DE J. DE NITTIS.

par l'obsession de Fortuny et des célébrités locales, — ces écoles, De Nittis ne leur doit rien. A cette perpétuelle parade il n'aurait pu apprendre que l'escamotage et l'à-peu-près. Il fut, au contraire, victime de leur misérable rouerie et partagea avec les Pio Joris, les Morelli et les Palizzi la gloire coûteuse de voir ses tableaux lourdement contrefaits, falsifiés et copiés par Dieu sait quelles mains : lors de son dernier passage à Naples, il découvrit une fabrique de faux De Nittis, qui écoulait effrontément cette fausse monnaie au taux de la véritable. Sa

fine nature ne garda à l'étranger qu'une empreinte à demi effacée de son origine, — juste assez pour prouver que notre esprit parisien, voire celui qui ne court pas les rues, n'est pas un arcane fermé à double tour à ceux qui ont le tact de ne pas vouloir forcer la serrure. — Sans doute, il ne fallait pas un bien long frottement pour faire reparaître cette empreinte ; elle se traduisait alors par un sens délié, — pourquoi ne pas dire aristocratique? — des arts, qui s'arrêtait juste à temps pour ne pas tomber dans un sens superficiel. Enfin, si De Nittis subit à Paris quelques heureuses influences, il a lui-même exercé sur une partie de l'école moderne une certaine action, et chacun a pensé plus d'une fois à lui devant des peintures qui, sans valoir les siennes, en étaient dérivées. Mais il arriva surtout au succès, — la part faite de ses dons très personnels, — par la voie d'un éclectisme délicat et rassis. Ceux qui l'ont connu savent, en effet, combien l'éclectisme intelligent faisait le fond de toutes ses idées. Éclectique, ne fallait-il pas l'être pour se transporter si facilement de Naples à Paris, puis de Paris à Londres, et revenir à Paris encore et à Naples, sans perdre de temps à s'acclimater dans ces atmosphères artistiques si différentes? Ne fallait-il pas l'être pour réussir, avec Stevens, à fonder ces expositions internationales de la salle Petit, où nous avons vu les meilleurs des écoles étrangères : Ad. Menzel, Millais, Pasini, Watts, Whistler, Sargent, Liebermann, etc., et où il comptait bientôt nous montrer Burne-Jones?

« M. De Nittis, disait en 1876 M. Claretie[1], nous peint les séductions modernes comme l'abbé Galiani, le spirituel Italien, parlait le français, — c'est-à-dire mieux que nous. » Du conseil qu'on lui donna, à son arrivée à Paris, de « faire de la figure » étaient résultés une *Visite chez l'antiquaire* (Salon de 1869), un *Concert du temps de Louis XVI* resté inachevé, une *Femme assise* et une *Visite le matin* (Salon de 1870), dans le même style Louis XVI. Mais il exposait en même temps (1869) un *Train de chemin de fer* fuyant dans un vaste paysage, et il allait reprendre ses études de paysagiste sur le sol français quand la guerre le ramena, tout jeune encore, en son pays natal.

Il reparut au Salon de 1872 avec la célèbre *Route dans les Pouilles auprès de Brindisi,* qui fonda sa réputation. Nous l'avons revue depuis à l'Exposition universelle de 1878, cette route poudreuse et torréfiée par l'ardeur aveuglante du soleil de midi, animée par une petite diligence jaune qui s'éloigne au petit trot. Le tableau est d'une facture homogène, précieuse et limpide. C'est tout un pays résumé ; c'est toute une province

1. *L'art et les artistes français contemporains,* Paris, 1876.


Gazette des Beaux-Arts



évoquée avec une vérité qui cause une sorte de nostalgie et semble donner au spectateur la sueur d'un beau jour de canicule... De Nittis aurait refait dix fois, sans peine, le même chef-d'œuvre s'il était resté amoureux de ces bleus italiens intenses et de la mélodieuse monotonie de la lumière méridionale. En 1873, il paraît encore être Napolitain dans l'âme ; il expose, cette année, une *Ascension du Vésuve*, égayée par une pointe d'humour. Mais déjà Paris, — et pour toujours cette fois, — exerce une franche et décisive influence sur le peintre cosmopolite. *Fait-il froid!* (Salon de 1874) c'est un brusque changement de température dans le talent du peintre ; c'est l'hiver parisien ; c'est la brume argentée d'un matin de claire gelée ; ce sont deux Parisiennes, couvertes de fashionables fourrures, bravant l'onglée sur la chaussée durcie du Lac, avec la sécurité que donnent une vie souriante et facile et un vêtement confortable...

A Portici, c'est le Vésuve et la mer qu'on a devant soi ; c'est le Vésuve et la mer dont on exploite naturellement les beautés : dans l'avenue du bois de Boulogne, ce sont les élégances contemporaines que l'on voit défiler; au lieu des lazzaroni de Mergellina, ce sont les cavaliers et les équipages qui s'offrent d'eux-mêmes à l'œil du peintre. Le peintre s'est fixé tout près de ce centre de la vie mondaine agissante en plein air ; il s'est épris un instant de ce riche spectacle ; mais il sait bien que la vie de Paris a plusieurs faces, comme les saisons et le climat ; il ne tiendrait pas ce que nous attendons de lui s'il se renfermait dans ce quartier aristocratique. Aussi expose-t-il en 1875, avec une scène de *Bougival*, cette vue de la *Place de la Concorde* que tout le monde connaît, surprise entre deux ondées, luisante comme un miroir, mais un miroir terne, fouetté par la pluie de décembre.

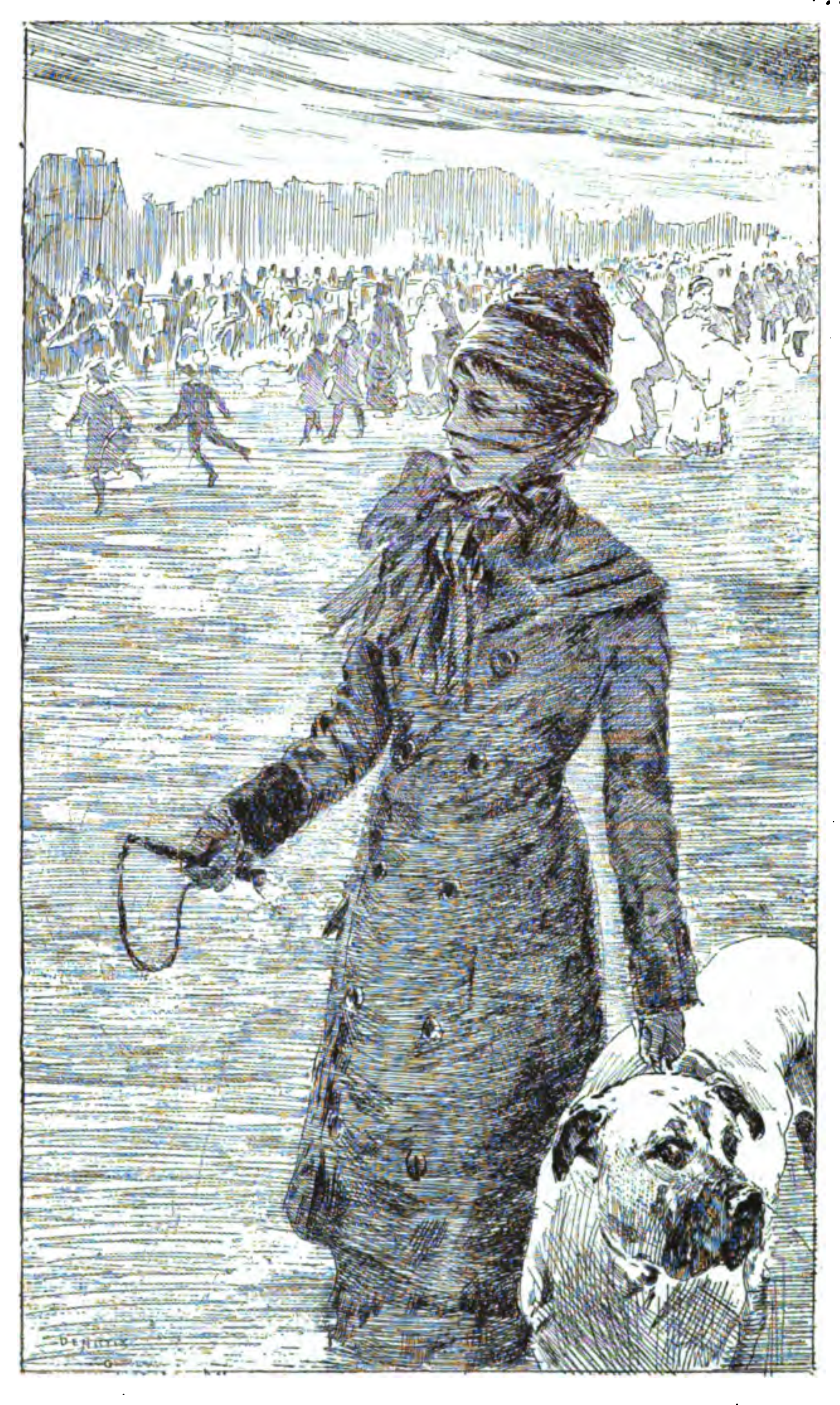
De Nittis est donc devenu Parisien, puisqu'il se plaît aux aspects les plus moroses de la grande ville... Non ; point encore. On dirait d'une gageure : il lui est arrivé, comme il arrive aux Parisiens quelquefois, d'entendre parler de Londres et vanter les élégances de la *season* ; il part pour Londres, et l'on s'aperçoit bien vite que la gageure n'est qu'apparente, car le talent tout entier de l'artiste l'a suivi sous cet autre ciel. Il faut qu'il s'adapte à cette lumière nouvelle des jours de Londres, aux proportions insolites que prennent toutes choses dans l'atmosphère anglaise. Le *Tunnel de Charring-Cross*, *Waterloo-Bridge*, *Green-Park*, la *Banque de Londres*, *Trafalgar-Square*, la *Promenade de Rotten-Row*, *Piccadilly*. Piccadilly surtout (exposé au cercle de la place Vendôme, en 1876) et le *Pont de Westminster* furent pour le public français de subites ouvertures sur la couleur et le mouvement d'une vie qu'il ne connaît pas,

et les Anglais eux-mêmes reconnurent qu'aucun des leurs n'avait compris cette couleur et ce mouvement comme les saisissait cet étranger de passage.

Désormais, De Nittis partage son talent entre ces trois patries. Il produit, en effet, pendant les années suivantes (1876-1879), la *Place des Pyramides*, des effets de *Neige dans Paris*, le *Retour des Courses*, une vue de l'*Arc de Triomphe*, des *Moulins* italiens, la *Route de Castellamare*, une vue du *Pont Royal*, un *Coin du Boulevard*, une *Marchande d'allumettes* de Londres[1]. La *Place des Pyramides*, aujourd'hui placée au Musée du Luxembourg, est peut-être le chef-d'œuvre de De Nittis.

Ce que fait et ce que dit un homme de tact n'a jamais rien d'agressif. Or De Nittis fut homme de tact dans sa vie et dans ses œuvres. A ses commencements, il avait évité les difficultés que le goût des écoles officielles semait autrefois sur le chemin des débutants; mais, dans le désarroi artistique des quinze dernières années, il pouvait encore rencontrer plus d'un écueil. A ceux-là il échappa par son tact naturel, par sa finesse native. Comme avec un petit rire de triomphe, il refit souvent ce que les écoles nouvelles avaient déjà fait, et réussit auprès du public, à la barbe de ceux qui malmenaient ce même public et le traitaient sans façons. — Seulement, le rire était si franc et la victoire si justifiée que nul ne se sentit blessé. Sans parti pris bien arrêté, sans abus d'esprit et sans recherche du piquant, préservé de la grossièreté par le bon ton de sa manière, De Nittis a pu donner la direction qu'il voulait à la mode, sans recevoir de la mode un mot d'ordre. Puisqu'il est d'usage de parler de l'*œil* d'un artiste, disons que le sien atteignait juste à la dose de vérité que les autres yeux, les yeux exigeants du public parisien, réclament. Il ne perdait rien d'important et ne ramassait non plus aucune de ces vulgarités qui courent le monde. Faire la modernité durable; à la recherche de cette pierre philosophale, de cette transmutation utopique, combien se sont égarés et compromis! — Et la liste n'est pas close! — C'est que, dans leur art, ils voulaient faire entrer tout un système de morale et de sociologie, soutenir une thèse philosophique, lancer des manifestes, battre en brèche les écoles adverses. De Nittis se sauva de ces difficultés en se faisant un public, sans se faire une coterie, un cénacle fermé. Rigoureusement datée, — oui, sans doute, sa peinture l'est; mais, du moins, elle est datée du millésime courant. Ses figures sont vêtues comme nous et

1. M. H. Guérard prépare, pour la *Gazette*, une eau-forte d'après la *Marchande d'allumettes*, qui paraîtra dans notre prochain numéro. Ce tableau, ainsi que presque tous ceux que De Nittis peignit à Londres, appartient à M. Knowles.



LA FEMME AU DOGUE, PAR J. DE NITTIS.

(Dessin de M. Henry Guérard.)

nos amis ; le cadre de ses tableaux est celui de notre vie journalière ; nos élégances et nos intimités sont les siennes.

Lorsqu'un artiste véritable s'est assis à une place où d'autres auraient passé cent fois sans s'arrêter, il semble que cette place fût désignée; chacun s'écrie : « J'allais m'y asseoir ! » — Il semble que cette place soit le centre d'une circonférence idéale qui n'en saurait avoir d'autre. Ne dit-on pas de celui qui n'a pas eu l'esprit de choisir cette place privilégiée qu'il est un « excentrique », pour signifier qu'il nous convie à un spectacle incohérent ou tronqué? Il s'agit, en réalité, de ne rien laisser au hasard, tout en paraissant compter avec lui, d'imiter les joueurs habiles qui, sans tricher, ont l'air d'avoir toujours la chance de leur côté. Parfois, De Nittis procédait par de patientes études; parfois, il semblait exécuter de mémoire; il a l'air de s'être exercé à reproduire ce que la vitre d'un coupé encadre pour un instant.

Vers 1880, De Nittis fut amené à se servir d'un nouveau moyen d'expression : le pastel; et on serait tenté de dire qu'il aurait inventé le pastel, si la chose n'eût pas été connue déjà, comme d'autres auraient inventé la cire et la détrempe. Au point de vue de cet art délibérément moderne, en effet, le pastel offre une adaptation naturelle du moyen mis en œuvre avec le caractère de l'œuvre projetée. Le pastel, — impalpable poussière, — ne se prête pas au style; il s'offre de lui-même à qui cherche la simple grâce et le parfum des choses. Là, c'est plus que la main de l'artiste, c'est son doigt, c'est son épiderme le plus sensible qui est en contact avec l'œuvre. Un coup de pouce, — et tout est juste, les contrastes se pacifient, les plans lointains reculent, les saillies se modèlent : — un autre coup de pouce, — et tout disparaît ou demeure à jamais fixé, si l'on peut dire à jamais en parlant de cet art fragile, de cet art à *fleur de peau.* D'ailleurs, le pastel n'a pas de prétentions; il se prête à de *petits chefs-d'œuvre,* et vaut quelquefois par le négligé même avec lequel on l'a traité.

Mais je me trompe peut-être : Degas, dont je pense à parler depuis quelque temps déjà, Degas, l'adversaire de la grâce, poursuivant les grandes silhouettes modernes d'une course impitoyable, Degas a trouvé dans le pastel les ressources d'un art prime-sautier. Sans doute, De Nittis lui doit beaucoup; quoique, à côté des impérieuses et absolues tendances de Degas, qui ne sont pas encore pleinement justifiées devant le public, l'art de De Nittis se soit renfermé dans une sorte d'opportunisme spécieux et séduisant.

C'était, la première fois, en 1880, à la veille de l'ouverture du Salon, que De Nittis exposa, dans les galeries de l'*Art*, toute une suite de mor-

ceaux du plus piquant effet, où les pastels tenaient autant de place que la peinture et l'aquarelle, — car De Nittis maniait habilement l'aquarelle et l'eau-forte elle-même. Nos lecteurs se souviennent des deux planches de l'artiste que la *Gazette* a données jadis : nous leur en offrons aujourd'hui deux nouvelles, qui sont inédites. — Voici, d'ailleurs, le catalogue de cette exposition, qui définit bien le caractère de son œuvre.

PEINTURES A L'HUILE

1. *Leçon de patinage* (grand lac du Bois de Boulogne); — 2. *Promenade dans les sapins* (toujours au Bois, par un temps de neige); — 3. *Le Dimanche dans la Cité* (Londres); — 4. *Sous les marronniers* (rond-point de l'Arc de Triomphe); — 5. *Portrait de Mme de N.;* — 6. *Temps gris sur le golfe de Naples* (environs de Pompéi); — 7. *Le Jardin des Tuileries* (l'homme aux oiseaux); — 8. *Hyde-Park* (la Serpentine); — 9. *Portrait de femme* (peint à Hampton-Court); — 10. *Femme en blanc;* — 11. *Torre-Annunziata.*

PASTELS

12. *Premiers bourgeons aux Tuileries;* — 13. *Étude des quais, avec le fond de la Cité;* — 14. *Vue prise du pont de l'Alma;* — 15. *L'Avenue du Bois de Boulogne;* — 16. *Femme en blanc, derrière une jalousie;* — 17. *Femme au chapeau noir* (intérieur); — 18. *Portrait de son fils;* — 19. *Étude de femme au manteau de fourrure;* — 20. *Profil de femme blonde.*

L'année suivante, De Nittis, déjà plus maître dans le procédé, exposait, au cercle de la place Vendôme, dix-huit pastels importants qui montraient son talent définitivement fixé. Nous y comptons cinq portraits, parmi lesquels celui de M. E. de Goncourt, et plusieurs compositions de grande dimension. Qui ne se souvient de ces libres tableaux de notre vie, *Autour du poêle*, *Dans la tribune* et *Pendant la course*, empruntés aux courses d'Auteuil, l'*Opéra*, le *Bow-window*, *En victoria?* Le peintre agrandit visiblement sa manière; quatre portraits de femme grands comme nature et autant d'*études* (la *Femme au gant noir*, la *Femme à l'ulster*, la *Femme en bleu*, le *Chapeau aux pompons*), le montrent appliqué à la figure humaine qui dominera désormais le paysage dans son œuvre.

Notre collaborateur, M. A. de Lostalot, a entretenu les lecteurs de la *Gazette*[1] de cette exposition. « M. De Nittis, disait-il très bien, est un homme de son temps; au dessous des choses il préfère la surface; c'est déjà beaucoup, et le champ qu'il exploite est assez vaste pour satisfaire une ambition d'artiste. Était-ce bien le cas, à vrai dire, d'essayer plus loin? Les portraits de ces jeunes femmes ne nous montrent-ils pas tout ce que nous avons le droit d'apprendre d'elles? leur beauté, leur grâce, leur

1. Août 1881.

élégance. » C'est par de semblables œuvres que le luxe se maintient à son rang dans la peinture, en dépit de la prédominance naturelle ou factice des scènes de la vie populaire. Ces dernières semblent, à notre époque, être plus pittoresques, par la faute de ceux qui traitent les autres. Ceux qui s'imaginent voir dans le débordement des scènes populaires une indépendance retrouvée ne sauraient pourtant nier que la richesse n'ait gardé en partie le monopole du grand goût, et qu'elle n'offre parfois au spectateur désintéressé, pourvu que ce ne soit pas un Diogène hargneux, un bouquet de couleurs qui valent bien celles qu'on allait chercher jadis dans les ghettos et les pouilleries. Le véritable progrès en cette matière, — et c'est à la critique de le réaliser, — sera de tenir entre Richesse et Pauvreté la balance égale; on ne méprise déjà plus la serge et la bure; il faut encore qu'on regarde sans haine et sans envie les opulents chatoiements de la mode. De Nittis a profité de son heureuse situation; il a sagement évité de devenir l'homme-lige d'une coterie pour rester maître de lui-même et vaquer à ses prédilections.

Felix culpa! La faute, si faute il y eut, est excusée par l'habileté du métier. Il aima d'abord les ombres découpées du gai soleil et les traduisit par une facture nette et serrée. Puis il aima les brumes et les fumées de toute espèce montant dans un ciel troublé, et sa manière s'assouplit. Surtout, il aima le grand air, au contraire des peintres anglais, et ce qu'ils tirent de la vie intime, il le tira, lui, de la vie extérieure et agissante. Voyez la façon particulière dont ses tableaux sont variés. Il a vu, dans Londres, la colossale manufacture fumeuse, lépreuse et millionnaire, l'individu petit, le cadre démesuré, et par-dessus tout, l'atmosphère épaisse et le jour voilé. Même dans un portrait, il choisit sa lumière en grand amoureux du plein air et des valeurs franches, tout en préférant les claires, et les chairs nacrées qu'il caresse tendrement du pinceau. La vérité obtenue par ces moyens sûrs et simples, c'est bien cette vérité que distillent les œuvres d'art d'un certain genre et qui pénètre l'amateur au point de le faire crier à l'artiste : « De grâce, n'ajoutez pas une touche; vous allez tout gâter! »

Cependant, — et la réserve n'est pas contradictoire, — les portraits de De Nittis manquaient parfois de ce caractère qui doit individualiser un portrait, de ce style variant chaque fois, mais frappant chacune de ces œuvres d'une empreinte ferme et définitive, du sceau de la ressemblance. Ce sont d'harmonieux à-peu-près, et il a dû arriver aux personnes dont l'artiste a fait le portrait d'oublier facilement de s'y reconnaître, et de n'y plus voir bientôt qu'un caprice de peintre, une piquante figure de fantaisie.

Mais ce qui paraîtra de plus en plus, c'est qu'il réhabilitait, sans le savoir, l'école des impressionnistes dont il n'était pas. Sous le couvert de ses dons de virtuose, il faisait pénétrer en franchise, dans l'esprit du public, une partie de la doctrine de l'impressionnisme, — la bonne. Il

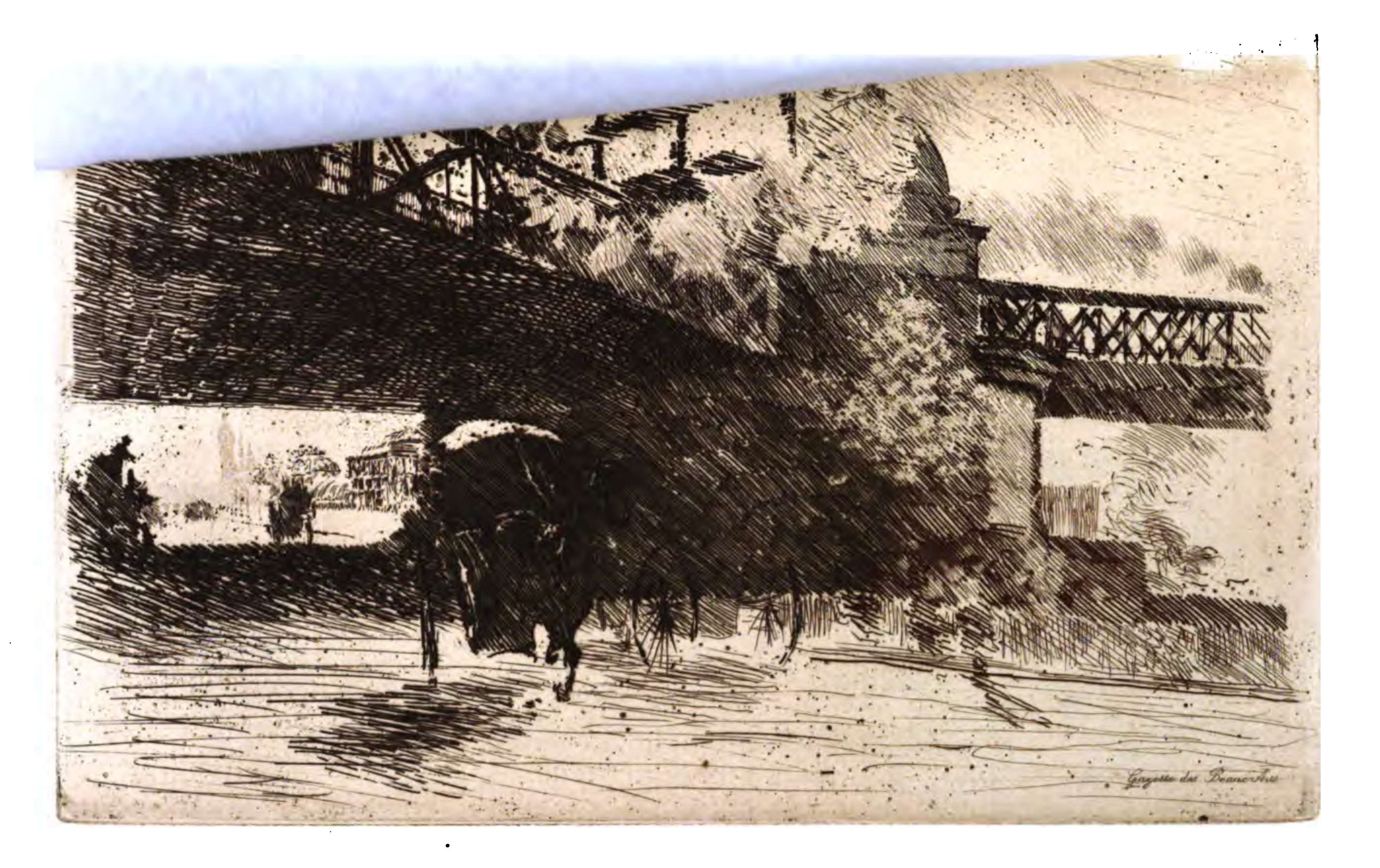


REPORT D'UN CROQUIS A L'EAU-FORTE, DE J. DE NITTIS.

considérait cet art comme une matière parfaitement ouvrable que les producteurs avaient la maladresse de présenter brute ou à peine dégrossie sur le marché, et fit certainement accepter au public le plus scrupuleux ce que ce public n'aurait pas accepté sous une autre signature que la sienne; il le fit accepter *cum grano salis*, avec un petit assaisonnement en plus, un assaisonnement délicat et appétissant. Curieuse ironie, et qui devrait amener la critique à faire un retour sur elle-même! Comment explique-t-elle que la *Place des Pyramides* et tel pastel som-

maire, et si vrai pourtant
la critique

q
sa
de
lec
un
attra
dien


Gazette des Beaux-Arts

maire, et si vrai pourtant, soient sortis de la même main? N'est-ce pas que la critique fut trompée par quelque chose dans la facture du peintre, par le fait qu'il n'était pas enrégimenté dans l'armée des renégats, et qu'il était impossible de lui appliquer, sans faire crier, ces grossières épithètes qu'on lance aux pauvres hors cadre, impossible de parler d'*intentions* et de *tache*, impossible, en un mot, de railler?

Un peintre comme De Nittis n'a-t-il pas un peu, dans son art, la place d'un romancier dans le sien,... faisant vivre d'une vie à chaque fois nouvelle des types en apparence identiques, et, pour ce faire, choisissant dans l'espace un cadre et dans le temps une année, un jour, — que dis-je! une heure, le cadre et l'heure où ses personnages ont tout le caractère et rien que le caractère qui leur appartient proprement? Tandis que la vie d'un héros semble, en esthétique, être constamment héroïque, celle de l'individu vulgaire qui nous coudoie, — et notre individu même, — n'arrive que rarement à son maximum d'intensité, et, pour ainsi dire, d'identité. Et le décor inanimé a aussi de ces heures privilégiées, où il cesse d'être muet tout à fait et fait sa partie dans le concert. Mais c'est justement tout ce que le *nouvellier* ne saurait rendre qui est du domaine légitime de l'artiste. Voyez comme De Nittis excelle à rendre, non pas seulement la lumière d'un pays, mais la température d'une journée, attendue par lui, voulue, poursuivie, — une certaine gelée, une certaine pluie, un certain jour brumeux ou blafard. Voyez comme il donne au *home,* au cadre domestique d'une délicate figure de femme, que vous reconnaissez, que vous avez vue la veille peut-être, la température morale qui convient et que vous êtes habitué de rencontrer chez elle.

Ce sont ces petites et subtiles finesses qui font de lui l'artiste qu'il est. La *Place des Pyramides*, encore une fois, et le *Pont de Westminster*, cela est plus que cela ne paraît être ; cela dépasse en signification le titre que porte le catalogue : c'est l'imprévu, le changeant, le fuyant délimité sans être figé; c'est le mouvement moderne fixé sans être ralenti. Et ce doit être tout cela pour mériter le nom d'art. Il est un art qui vit de la lecture des bons auteurs et de l'imitation des grandes traditions; il en est un autre qui vit de distractions, d'apparente frivolité, et d'une sympathie attractive pour le monde extérieur, pour l'enveloppe des choses quotidiennement changeantes et éternellement identiques.

A. RENAN.




Gazette des Beaux-Arts

LA COLLECTION THIERS

AU LOUVRE



Les deux salles affectées à la collection Thiers viennent d'être livrées au public. L'événement a fait du bruit. Le grand public, qui a la foi du charbonnier et qui volontiers admire de confiance, s'est déclaré satisfait. Joseph Prudhomme n'a vu là qu'un ensemble d'objets portant l'étiquette d'un homme célèbre ; cela suffit à sa religion. Le monde plus exigeant des amateurs et des critiques s'est, au contraire, montré fort scandalisé. C'est qu'en effet notre grand musée national, dont la mission consiste en toute circonstance à faire l'éducation des visiteurs, semble prêter à ce mélange inquiétant de bonnes et de mauvaises choses, d'originaux et de copies, de pièces fausses et d'œuvres authentiques, la consécration de son autorité. La matière est délicate, j'en conviens, et il ne faut pas oublier que, dans cette affaire, les sentiments de générosité et de patriotisme des donateurs doivent rester au-dessus de toute atteinte. La *Gazette* manquerait cependant aux égards qu'elle doit à ses lecteurs si elle n'exprimait très franchement, à ce propos, son opinion.

Remontons à l'origine de la donation. Par deux actes du 8 et du 10 juin 1881, Mlle Dosne abandonnait sa part d'usufruit sur les objets légués à l'État par Mme Thiers, sa sœur, et déclarait consentir à l'exécution du testament de celle-ci dans les termes qui y étaient énoncés :

« J'offre au musée du Louvre, avait dit Mme Thiers, le portrait de mon mari, peint par Bonnat.

« Je donne à l'État les objets d'art réunis par monsieur Thiers, catalogués par Mannheim[1], à la condition que ces objets seront placés au Musée du Louvre, dans une salle spéciale et exclusive portant l'indication suivante :

Donné par Monsieur et Madame Thiers.

« Le tout d'accord avec mes exécuteurs testamentaires, qui veilleront strictement à l'exécution de ces dispositions.

« Je donne et lègue au Musée du Louvre, pour figurer parmi les objets les plus précieux de la collection de monsieur Thiers, mon collier de perles d'Orient, composé de deux rangs complets et d'un troisième rang inachevé.

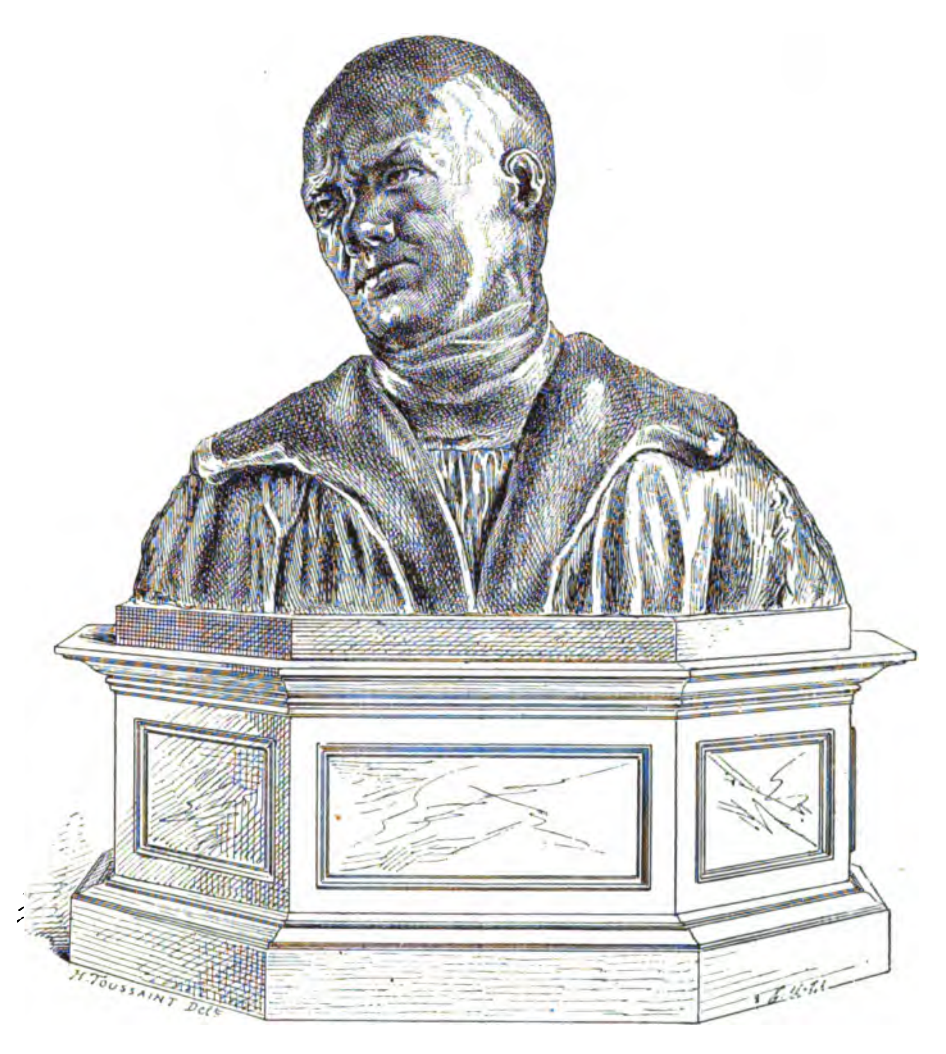
« Je donne et lègue au Musée du Louvre et, faute par lui d'accepter, au Musée de la manufacture de Sèvres, mes porcelaines de Sèvres et de Saxe non cataloguées dans la collection de monsieur Thiers. »

D'autre part, Mlle Dosne renonçait à l'usufruit, à la condition expresse que les deux salles servant aux réunions du Comité consultatif des Musées (salles occupées sous l'Empire par le comte de Nieuwerkerke) et donnant dans la salle des pastels seraient exclusivement réservées à l'installation desdites collections; que ces collections y seraient maintenues intactes, sans aucune addition ni aucun mélange d'autres objets, et qu'enfin ces salles porteraient le nom de *Salles Thiers*. Si les conditions exprimées ou l'une d'elles seulement n'étaient pas scrupuleusement observées et remplies, la donation était de plein droit révoquée et les collections faisaient retour à Mlle Dosne. En outre, celle-ci offrait au Louvre sa collection de tabatières et de miniatures et se chargeait de *toutes* les dépenses que devaient entraîner l'impression d'un catalogue de luxe et l'installation des objets dans les salles du Musée.

L'instrument était net. L'État pouvait-il refuser? Non évidemment. Le nom de M. Thiers s'imposait avec une force irrésistible. Le président du conseil ne pouvait qu'accepter purement et simplement un tel legs. Un ministre, si laborieux et si consciencieux qu'on le suppose, a d'autres chiens à fouetter que d'ergoter sur des détails de cette nature. C'était à l'Administration du Louvre ou à la Direction des Beaux-Arts à intervenir avec vigueur et à revendiquer auprès du ministre la charge des res-

1. C'est inventoriés qu'il faudrait dire, car la rédaction critique du catalogue a été confiée à M. Charles Blanc.

ponsabilités. A quoi sert d'avoir une administration spéciale, officiant pontificalement dans le train-train des petites affaires, si elle se dérobe, comme Ponce Pilate, dans les occasions décisives? Je ne remonte



BUSTE ITALIEN DU XVe SIÈCLE, AU MUSÉE DU LOUVRE.

(Collection Thiers.)

même pas jusqu'à la Direction des Beaux-Arts; je crois que le Directeur du Louvre, parlant à la fois au nom de la bonne renommée de nos musées et au nom de la mémoire même de M. Thiers qu'il s'agissait avant tout d'honorer, aurait suffi, en y mettant les formes et l'in-

sistance nécessaires, pour convaincre Mlle Dosne de la nécessité de pratiquer d'adroites épurations. Ne pouvait-on obtenir d'elle que toutes les copies, peintes ou sculptées, qui véritablement ne faisaient pas partie intégrante de la collection, fussent envoyées à l'École des Beaux-Arts; que les services de porcelaine fussent acceptés par le musée de Sèvres; que certains objets d'une fausseté criante fussent mis dans une ombre plus discrète; que le catalogue fût rédigé par les soins de l'administration du Louvre avec toute la franchise désirable, et qu'enfin le classement des objets lui fût réservé, au lieu d'être abandonné à des mains étrangères? M. Mannheim est certes un galant homme, un expert habile et scrupuleux entre tous, pour lequel il convient de professer la plus parfaite estime, mais sa place n'était pas dans les salles du Louvre. Au lieu de cela, on a laissé faire, on s'est abrité sous l'irresponsabilité de l'État, on a consenti à ce qu'un catalogue auquel on n'avait eu aucune part s'étalât pompeusement sur des pupîtres spéciaux, on a supporté sans mot dire toutes les exceptions possibles au règlement qui régit nos collections nationales. Est-ce là le rôle d'une administration qui aurait le souci de sa dignité et de sa valeur? Avec un peu de diplomatie et de courage, je ne doute pas qu'on ne fût parvenu à satisfaire aux intérêts des deux parties engagées. Il y avait dans les collections formées par M. Thiers les éléments d'une salle exquise, qui eût grandement honoré son dilettantisme. On a préféré livrer sa mémoire d'amateur aux discussions amères de la critique et au sourire éternel des honnêtes gens. Quelles que soient les excuses que l'on fasse valoir, c'est, en fin de compte, le Louvre qui portera, aux yeux des étrangers, la peine de son abstention et de sa défaillance.

Les deux salles consacrées à la collection Thiers donnent dans la salle des La Tour et sont des meilleures et des mieux éclairées du Louvre. La décoration en est très riche et montre ostensiblement, comme pour en accentuer la destination irrévocable, les chiffres du donateur. Les vitrines sont du plus grand luxe; tous les objets reposent sur des doubles socles de marbre et de peluche, les bas-reliefs et les médaillons sont enchâssés dans des cadres en bois noir, sculptés, moulurés, surchargés d'inscriptions et d'écussons. Ce luxe est à peine tolérable chez un particulier; il jure au milieu de la tenue sévère que doit toujours garder un musée public. Toute cette dépense peut émerveiller les badauds; le véritable amateur aime que les objets qui n'ont rien à redouter d'un examen attentif se présentent avec plus de simplicité et de franchise. Nous savons maintenant jusqu'à quel point M. Thiers a été la victime des marbriers et des ébénistes.

Dans la première salle ont été rangées, ou pour mieux dire entassées,

les pièces de céramique. En sortant des vieilles salles du Louvre, où tant de chefs-d'œuvre vous ont élevé l'âme et charmé les yeux, on éprouve une sensation singulièrement désagréable, en présence de cet étalage encombrant de produits d'un art médiocre. Ces services d'usage, en Sèvres de basse époque, ces plats, ces soupières, ces saucières, ces compotiers, ces longues files d'assiettes de même et insignifiant décor, tout cela est absolument indigne du Louvre. Les pièces fines en pâte tendre, et il y en a un certain nombre d'une réelle valeur, disparaissent noyées dans ce fatras. Quant aux grandes pièces de Chine, elles n'ont d'intérêt que comme pièces d'ameublement, placées dans le demi-jour d'une salle à manger ou d'une antichambre.

La seconde salle, qui est la plus grande, est réservée aux objets d'art proprement dits, peinture et sculpture. On a accroché en place d'honneur le portrait de M. Thiers par Bonnat : ce n'est que justice. Dans des vitrines plates, le long des murs, on a mis quelques albums peints et des rouleaux chinois, les tabatières de Mlle Dosne et le collier de perles de Mme Thiers [1], quelques bronzes orientaux et quelques pierres dures; d'autres peintures chinoises occupent des écrans mobiles devant les fenêtres; le tout entremêlé de copies en marbre et en bronze reproduisant quelques œuvres célèbres de l'art italien, comme le Colleone du Verrocchio, le Persée de Benvenuto Cellini, et les figures de la chapelle des Médicis de Michel-Ange; au milieu, dans une vitrine circulaire, sont exposés les laques; à droite et à gauche, de grandes vitrines à gradins, comme celles de la Galerie d'Apollon, sont réservées aux marbres, aux bronzes, aux terres cuites et aux bois sculptés.

Les surfaces murales des deux salles sont garnies des fameuses « copies à l'aquarelle d'après les grands maîtres, images réduites de ce qu'il y a de plus beau au monde [2] », que M. Thiers fit exécuter à grands frais par les Tourny, les Bellay père et quelques anciens pensionnaires de l'Académie de France à Rome. C'est là qu'on peut voir Raphaël, Titien, Velazquez, Léonard réduits à l'aquarelle, épurés, corrigés, restaurés, ravivés et comme réchauffés par la douce uniformité des colorations au jus de réglisse. Pauvres grands maîtres! Détournons les yeux et passons.

1. On a fait beaucoup de tapage autour du collier. Il est certain qu'il est au moins étrange de voir figurer au Louvre une pièce de cette nature, alors qu'on s'apprête à vendre les diamants de la Couronne, et qu'on a soigneusement écarté des vitrines du musée tous les objets n'ayant qu'une simple valeur commerciale ou que la valeur conventionnelle d'un souvenir historique.

2. *Catalogue de la collection Thiers,* par M. Charles Blanc, de l'Académie française. Paris, Jouaust, 1884; 1 vol. grand in-4° accompagné de nombreuses illustrations à l'eau-forte. Ce catalogue n'a pas été mis dans le commerce.

Le catalogue porte 1470 numéros. Combien y a-t-il, sur un tel chiffre, d'objets qui soient dignes du Louvre ? Deux cents peut-être, dont la meilleure part serait fournie par les bronzes. Au fond, je suis sûr que les conservateurs de la section du moyen âge, au Louvre, sont de mon avis. Nous avons parmi eux des amis et des collaborateurs dont l'expérience



FIGURE D'ANGE, BAS-RELIEF EN TERRE CUITE DU VERROCCHIO.

(Collection Thiers, au Louvre.)

éprouvée ne s'est assurément pas laissé prendre aux apparences.

M. Thiers avait la passion des bronzes des XVIe et XVIIe siècles. Sur une centaine de pièces qui composent la série du métal, dans sa collection, il y en a beaucoup de fort remarquables et qui feront toujours superbe figure au Louvre. Malheureusement, M. Thiers avait aussi le goût des patines propres, flatteuses à l'œil, et beaucoup de morceaux d'origine loyale ont été soumis par lui à d'intempestives restaurations.

J'aimerais à ne point parler des pièces fausses ou de qualité douteuse, et à laisser dans l'ombre quelques fontes qui figureraient avec avantage comme dessus de pendule chez les bronziers du Marais; mais il en est dont la célébrité usurpée motive certaines observations.

La plupart des bronzes antiques sont de ce nombre. Sauf les deux



FIGURE D'ANGE, BAS-RELIEF EN TERRE CUITE DU VERROCCHIO.

(Collection Thiers, au Louvre.)

têtes de mulet, fragments de siège d'un excellent travail, trouvés à Vienne, en Dauphiné, et peut-être aussi la petite statuette de satyre, nº 47, tout, dans cette série, est sujet à caution. Le fameux petit *Mime dansant*, bien qu'il ait fait partie de la collection Denon, ne supporte pas lui-même un long examen. C'est tout au plus une aimable fantaisie du XVIIIᵉ siècle, charmant morceau, si on veut le prendre pour ce qu'il est, mais dont le travail n'a rien de grec ni de romain.

On pourrait se montrer plus sévère encore pour les fragments de figurines en terre cuite attribués à l'art de l'Attique; ceux qui sont authentiques, et ils sont en petit nombre, ne se recommandent par aucun trait bien saillant. La jolie petite tête, coiffée d'un pétase pointu, perd elle-même à être vue de trop près.

Le xv[e] siècle italien, par contre, nous réserve quelques très précieuses jouissances.

Le *David vainqueur de Goliath*, n° 60, est un bon exemplaire d'un petit ouvrage que le regretté Charles Davillier attribuait à Vellano, de Padoue, contemporain et émule du Verrocchio. La statuette équestre, n° 61, qui appartient aussi à l'école padouane, est un morceau excellent, d'un mouvement énergique et fier; il est fâcheux que la patine du cheval ait été remaniée et l'épiderme regratté en quelques endroits. Une autre statue équestre, haute de 0m,25, n° 62, est fort intéressante; la figure du cavalier est ancienne et représente, dit-on, un Trivulce; le cheval est moderne et a été modelé par M. Frémiet; l'ensemble est d'une bonne tournure, mais on ne peut s'empêcher de regretter le cheval original qui, certainement, était d'un dessin plus simple. Les bronzes du xvi[e] siècle sont nombreux dans la collection Thiers. Je remarque surtout un fragment de fontaine, en bronze clair, représentant un dieu marin sur trois dauphins, qui est du galbe le plus original et le plus charmant dans son étrangeté. La nombreuse série des petits bronzes, dits de Jean de Bologne et modelés par son élève Susini, est bien choisie; les patines sont, pour la plupart, celles du temps et de beau ton. Je rattacherais volontiers à cette série la petite réduction du *David* de Michel-Ange, n° 64. Le catalogue attribue sans hésitation à la main du même Michel-Ange une autre réduction haute de 0m,40 de la Vierge à l'Enfant, dite des Médicis. Je me permettrai d'être moins affirmatif. Cependant le morceau ne paraît pas moderne, et il est, dans tous les cas, d'un caractère superbe, fort approchant dans les détails de l'original en marbre; malgré sa petite taille, il en traduit bien la grandeur.

L'un des bronzes les plus importants comme dimension et les plus remarquables comme finesse de travail est certainement le bas-relief représentant une Vénus marine portée par un bouc à queue de poisson. Les connaisseurs donnent cette souple et élégante composition à Jacopo Sansovino. L'opinion peut se soutenir. On aurait mauvaise grâce, du reste, à vouloir résister aux séductions d'un morceau aussi somptueux, avivé par les chauds reflets de sa blonde patine[1].

1. Nous renvoyons à l'eau-forte de Jules Jacquemart, *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XII, p. 300.

Je classerai parmi les pièces absolument sincères un petit buste d'homme chauve, en bronze, n° 113, dont nous donnons ici le dessin. Le travail est du xve siècle et du plus beau moment; il paraît italien. Cette œuvre, vivante et fortement particularisée, est de celles qui me touchent au plus haut degré. Dans un autre ordre d'idées et toute proportion gardée, j'en dirai autant du petit brûle-parfums en forme d'autruche que le catalogue compare fort justement aux ravissants animaux en bronze possédés par le Musée du Bargello. Celui-ci vient de la vente du Garde-Meuble, dont il porte encore le numéro sur son socle de marbre. La *secchia* à puiser de l'eau, n° 120, décorée de guirlandes et de médaillons en relief, est encore un bronze italien pur de toute retouche. Le travail en est des plus delicats et son style le rapproche des dessins de Nicoletto de Modène.

Le XVIIe siècle est représenté dans la collection par deux bustes de Henri IV et de Marie de Médicis, que l'on attribue à Dupré, et par deux statuettes des mêmes personnages hautes de 0m,50. Le Louvre possédait déjà de ces dernières deux exemplaires très supérieurs. Le XVIIIe siècle, si l'on s'en fiait aux éloges hyperboliques du catalogue, nous apparaîtrait dans une œuvre tout à fait rare : un Mirabeau à la tribune, de Pigalle. Il n'y a qu'un petit inconvénient à cette attribution : Pigalle n'existait plus depuis quatre ans, lorsque le célèbre orateur fit ses débuts à la tribune; cette statuette ne pourrait être antérieure à 1789; or le sculpteur était mort en 1785. La pièce est moderne, mais non sans valeur; la tête, qui est d'une belle expression, a été copiée sur l'admirable buste en marbre de Houdon, récemment transféré de Versailles au Louvre.

La série des bronzes est brillamment close, dans le XIXe siècle, par une réduction du *Mercure* de Rude et par le *Saint Georges* des Gonon, d'après Paul Delaroche, fondu en 1832 pour le duc d'Orléans et offert par la duchesse à M. Thiers.

Les marbres, sauf une statuette d'Hercule, qui est assez laide pour être de Bandinelli, ne figurent dans la collection que sous forme de copies.

Les ivoires de M. Thiers ne remontent pas au delà du XVIIe siècle. M. Thiers ignorait le moyen âge. Les trois meilleures pièces qu'il ait acquises sont certainement le grand vidrecome de la vente Pourtalès, que l'on attribue à Van Obstal; un bel Enfant nu, couché et tenant un fruit, qui est, selon toute vraisemblance, de François Flamand; et un saint Sébastien, au sujet duquel quelques amateurs ont prononcé, assez légèrement à mon avis, le nom d'Alonzo Cano[1]. Cano est encore

1. Voir le dessin qu'en a donné la *Gazette*, 1re période, t. XII, p. 305.

un de ces artistes, plus connus de nom que de fait, que l'on met volontiers à toutes sauces. La figure est d'un bon travail ancien, un peu maniéré, mais souple et finement caressé; le piédestal en bois, le tronc d'arbre et tous les accessoires, y compris le sabre, de forme pseudo-antique, sont modernes.

Parmi les bois sculptés, quelques pièces intéressantes sont dignes de fixer l'attention. Le petit coffret de mariage, n° 177, est d'un précieux travail, mais il a été remanié et le couvercle est battant neuf. Le bas-relief de *Jésus présenté au temple* est un très bon spécimen, parfaitement conservé, des travaux allemands du XVIe siècle. J'en puis dire autant des deux petits médaillons portraits, n°s 173 et 178. On commence à apprécier toute l'excellence de ces médailles en bois de l'école d'Augsbourg et de Nuremberg. C'est un art spécial, sans idéal, mais imprégné de vie, de force et de caractère, d'une sincérité rigoureuse servie par la plus incomparable maîtrise d'outil. Nous comprenons les amateurs avisés qui font aujourd'hui des folies pour ces petites merveilles. Ces médaillons ne sont pas un des moindres étonnements de la collection Spitzer. Ceux de M. Thiers viennent s'ajouter à la charmante série formée par Sauvageot, au bon temps où on les payait, non sans marchander, cent sous pièce. J'y joindrai un buste de femme, n° 194, petit bas-relief en pierre grise de Kehlheim. Ce délicieux chef-d'œuvre, d'un effet aussi simple que sévère, porte la date de 1528. Quant au buste en buis que le catalogue désigne sous le titre de *Portrait de Jean Bellin*, il est faux de toutes pièces, et d'une fausseté enfantine.

Je citerai encore, au hasard, un portrait de femme en terre émaillée de haut relief, dans un encadrement, par l'un des della Robbia, mais certainement pas par Luca; une petite buire en verre de Venise d'un style très délicat, n° 209; une Madeleine, de Clodion, en terre cuite.

Les séries orientales sont de beaucoup la partie la plus faible de la collection. A l'époque où celle-ci a été formée, l'extrême Orient, surtout le Japon, était lettre close. J'aurais mauvaise grâce à me montrer difficile; j'admire même l'éclectisme de goût qui a conduit M. Thiers à placer au milieu de ses bronzes de la Renaissance des bronzes de la Chine et du Japon, des laques, des cloisonnés. Malheureusement, la valeur des pièces ne répondait en rien aux exigences d'un tel voisinage. Les laques étaient des plus médiocres, pour la plupart modernes, et l'on a eu le tort impardonnable de les mettre au Louvre en place d'honneur, comme d'exposer en évidence, dans de grands châssis mobiles, des aquarelles de l'école de Nagasaki, représentant, avec leur sécheresse habituelle, des fleurs, des insectes et des papillons, et qui n'ont même pas le

mérite d'être des originaux. Je ferai simplement remarquer que, sans prendre de lunettes, on peut voir le filigrane européen du papier sur lequel elles sont peintes. De tout cela il n'y a à retenir que deux ou trois rouleaux chinois, une carpe en bronze niellé d'argent et une demi-douzaine de laques, dont un seul, le n° 422, petite boîte sortie des ateliers de Kioto au XVIIe siècle et décorée d'une figure de Yébis sur un bœuf, est réellement hors ligne.

J'ai retenu pour la fin de ce rapide aperçu trois pièces que, pour des raisons très différentes, on peut considérer comme les plus importantes de la collection. Il s'agit de trois œuvres en terre cuite : le bas-relief de la *Déposition de croix*, maquette supposée de Michel-Ange, et les deux adorables figures d'anges que l'unanimité des connnaisseurs attribue au Verrocchio.

La *Déposition de croix* provient de la vente de la duchesse de Berri, à laquelle elle avait été offerte par son second mari, le comte Lucchesi-Palli. Il est impossible de nier que le morceau ne soit du plus vigoureux caractère; comme le Mirabeau, c'est l'œuvre d'un sculpteur singulièrement habile. Faut-il dire cependant toute ma pensée? J'y trouve certains accents qui m'inquiètent. Il y a des détails de têtes qui trahissent, comme involontairement, je ne sais quel sentiment de modernité. Bien plus, certains traits, certains mouvements, certaines figures bien michelangesques, pour être authentiques, comme l'homme au capuchon, ou comme le Christ, me troublent plutôt qu'ils ne me rassurent. Je voudrais assurément me tromper et ne pas partager les doutes de quelques amateurs sur cette œuvre, en réalité, d'une beauté rare. Mais, malgré moi, lorsque j'oublie l'étiquette et le catalogue, c'est à l'art du temps de Géricault plus qu'à celui de Michel-Ange que mes souvenirs se reportent instinctivement. Dans tous les cas, à supposer que la pièce soit ancienne, elle ne pourrait sortir que de l'atelier du maître.

Devant les deux anges du Verrocchio, nous n'avons heureusement qu'à nous agenouiller et à adorer. Sont-ils de l'auteur du Colleone et du *putto* du Palais-Vieux? Incontestablement, oui; car s'ils n'étaient pas du Verrocchio, ils ne pourraient être que de la main divine de Léonard lui-même, tant le pur sentiment léonardesque dont ils sont imprégnés rappelle les figures d'anges de la *Vierge aux rochers*, au Louvre, ou celles du *Baptême du Christ*, à l'Académie de Florence. M. Thiers les tenait de M. de Nolivos. Leur mouvement indique qu'ils n'ont pu être faits que pour supporter un cartouche ou une banderole. Il y a tout lieu de croire que le Verrocchio les a exécutés lors de la préparation du projet du tombeau du cardinal Forteguerri, à la cathédrale de Pistoie, vers 1474.

Mais s'ils se rapprochent, comme dessin général, des anges qui figurent dans le tombeau de Pistoie, ils leur sont infiniment supérieurs comme faire, comme goût, comme élégance; à ce point de faire douter que le Verrocchio ait jamais mis la main au marbre de ce dernier ouvrage. Comme style, ils correspondent à ce moment de son œuvre où il travaillait au *David* et au tableau du *Baptême du Christ.* C'était l'époque où son élève Léonard, dans toute la fleur de la jeunesse, s'inspirait, selon Vasari, de ces têtes de femme au sourire plein de morbidesse, aux cheveux ondulés, au tendre et caressant regard, où le Verrocchio avait mis les suprêmes séductions de son génie. C'est bien à la phrase du Vasari que semblent répondre les deux anges de la collection Thiers. Je les mets, sans hésitation, au premier rang des œuvres les plus exquises et en même temps les plus délicatement personnelles qu'ait produites le xve siècle italien.

Le Louvre n'eût-il acquis que cet inestimable trésor, nous aurions encore à féliciter le ministre d'avoir accepté le legs de la collection Thiers. Mais celle-ci contient assez de belles choses pour que nous restions, malgré tout, profondément touchés de l'acte généreux qui les a mis en la possession de la France.

LOUIS GONSE.





LES AFFICHES ILLUSTRÉES

(PREMIER ARTICLE.)



Les collectionneurs sont gens fort respectables.

C'est à leur douce et innocente manie, à leur patience que rien ne lasse que l'on doit la conservation de nombre de documents importants, qui seraient à tout jamais perdus pour l'histoire, si, avec la persévérance qui les distingue, ils ne prenaient le soin de les recueillir, de les classer pieusement, et chacun dans la spécialité qui lui est chère, de constituer les éléments les plus précieux, les plus indiscutables et les plus nécessaires à la connaissance de l'art.

On parle beaucoup en ce moment des affiches illustrées. Jules Chéret, leur prêtant l'éclat de son talent, les a mises à la mode. Les aimez-vous?

Pour nous, nous ne faisons pas difficulté de confesser notre faiblesse, et nous reconnaissons bien volontiers que les quelques mots qui précè-

dent nous sont inspirés par une collection fort curieuse que nous avons sous les yeux et dont nous voulons faire, ici même, une étude qui présentera, croyons-nous, quelque intérêt.

Notre excellent maître et ami M. Champfleury dit, au début de ses *Études sur l'art, la littérature, la musique, d'après les romantiques*, que « l'époque qui suivra celle-ci témoignera peut-être quelque étonnement de l'excessive importance attachée actuellement au petit art. »

Nous ne partageons pas ces craintes ; à notre avis, l'avenir sera plus équitable et nous rendra bonne justice. Il dira que nous avons cherché la perfection dans toutes les branches de l'art et il ajoutera qu'aucun des moyens mis en notre pouvoir pour y atteindre n'a été négligé par nous.

Nous n'avons pas sensiblement faibli, d'ailleurs, en étendant notre domaine artistique et nous lui avons, au contraire, assuré la conquête et la libre possession d'un champ nouveau, dans lequel les étrangers qui nous entourent et nous jalousent ne se sont pas distingués autant que nous-mêmes.

Il s'agit donc ici d'une collection d'affiches illustrées.

Elle n'est point unique, nous en connaissons deux de même nature et peut-être de semblable valeur, mais elle a été créée et poursuivie avec un esprit de suite qui mérite qu'on s'y arrête avec quelque complaisance, puisqu'il permet l'examen de tous les procédés mis successivement au service de la publicité depuis le commencement du XVIIIe siècle.

Si on se reporte à cette époque déjà lointaine, on constate sans peine que l'art industriel, spécialement pour ce qui nous occupe, a fait de grands pas, et qu'au temps où nous vivons, dans ses applications les plus diverses, il a pris une place sérieuse et qui ne peut pas être négligée.

N'est-il pas vrai, d'ailleurs, que chacune des manifestations de l'art en France a son importance et que, sous quelque forme qu'elle se produise, elle est destinée à laisser une trace lumineuse de son passage ?

Nous en sommes convaincu, pour notre part, et c'est là ce qui nous détermine à entreprendre cette notice.

Tout d'abord, qu'on veuille bien nous pardonner quelques lignes sur l'origine des affiches :

« Les Grecs, dit M. Leroux de Lincy, les écrivaient sur des rouleaux en bois qui se trouvaient dans des tableaux plus longs que larges, et les exposaient à tous les regards au milieu de la place publique. C'est ainsi que les lois de Solon furent exposées dans Athènes en treize rouleaux séparés. Chez les Romains, quand une loi avait été admise par les Comices, elle était gravée, suivant l'importance de la matière, sur des tables ou sur des

colonnes d'airain, et restait exposée à tous les regards pendant quelques jours avant d'être enfermée dans le Trésor public. »





PARAPLUYES
ET PARASOLS
A PORTER DANS LA POCHE.

LES Parapluyes dont Mr Marius a trouvé le secret, ne pesent que 5. à 6 onces : ils ne tiennent pas plus de place qu'une petite Ecritoire, & n'embarassent point la poche ; ainsi chacun peut sans s'incommoder en avoir un sur soy par précaution contre le mauvais temps. Ils sont cependant aussi grands, plus solides, resistent mieux aux grands vents, & se tendent aussi vite que ceux qui sont en usage.

C'est le témoignage que Messieurs de l'Academie Royale des Sciences en ont rendu.

Cette nouvelle Invention a paru avoir été bien reçuë du Public par le grand debit qui s'en est fait, ce qui a excité l'Auteur à la perfectionner, au point qu'il ne laisse plus rien à souhaiter du côté de la solidité

A l'égard de ceux qui sont ornez, l'on conviendra qu'il ne s'est encore rien vû en Parassols de plus agréable pour le goût & la legereté, & que l'on peut contenter en ce genre les Curieux les plus difficiles, pour la richesse des montures & des ornemens. *Ils auront tous sa marque*

Ils se font & se vendent à Paris chez Mr MARIUS, demeurant ruë des Fossez Saint Germain, aux trois Entonnoirs.

Par l'autorité d'un Privilegé du Roy, portant deffense par toute l'étenduë du Royaume de les contrefaire, à peine de mille livres d'amende.

Il ne faut pas confondre cet Invention avec celle des Parapluyes dont les branches se mettent dans une Sarbatanne. Ces sortes de Parapluyes ont déplû par leur petitesse & leur peu de solidité ; d'ailleurs il falloit trop de temps pour les tendre.

De l'Imp. de J. C

Permis d'imprimer & d'afficher
Fait à Paris ce 15. Juin 1715
M. R. de V. D'ARGENSON

FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE DE 1715.

(Réduction au quart.)

Au moyen âge, les affiches paraissent avoir été abandonnées et remplacées par les crieurs. C'est seulement au mois de novembre 1539 que François Ier les rétablit et décide que « ses ordonnances seront attachées

à un tableau, écrites sur parchemin, en grosses lettres, dans les seize quartiers de Paris et dans les fauxbourgs, aux lieux les plus éminents. »

En dehors des sphères officielles, les libraires sont les seuls particuliers qui, mettant à profit les facilités qui leur étaient laissées, songeaient à employer le moyen de publicité si extraordinairement répandu de nos jours. Un édit de 1686 réglemente cette situation, et plus tard, le 13 septembre 1722, un arrêt spécial fixe le nombre des *afficheurs* ayant droit d'exercer dans la capitale.

Mercier est le premier, croyons-nous, qui se soit préoccupé de laisser quelques souvenirs sur les *Affiches* et sur les *Afficheurs*. Il en parle, sans grands détails, d'ailleurs, dans son *Tableau de Paris;* mais ce qu'il dit est bon à recueillir.

Ce livre si intéressant, dont Rivarol, qui jouait au grand seigneur, a dit, bien à tort, que « pensé dans la rue, il avait été écrit sur la borne », donne, en effet, un portrait finement tracé des afficheurs parisiens.

« Ils sont quarante, dit Mercier, ainsi qu'à l'Académie française ; et, pour une plus grande similitude, aucun afficheur ne peut être reçu s'il ne sait lire et écrire. On dispense l'afficheur de tout autre talent, ainsi qu'il arrive quelquefois dans l'illustre Compagnie créée par le ministre despotique et versificateur.

« Ils ont à leur boutonnière une plaque de cuivre ; ils portent une petite échelle, un tablier, un pot à colle et une brosse. Ils affichent, mais ils ne s'affichent point. Les quarante immortels n'ont pas toujours cette sage modestie.

« Un afficheur est l'emblème de l'indifférence. Il affiche d'un visage égal le sacré, le profane, le juridique, l'arrêt de mort, le chien perdu ; il ne lit jamais de ce qu'il plaque contre les murailles que la permission du magistrat. Dès qu'il voit ce nom, il afficheroit sa propre sentence.

« Tel qui a affiché la Comédie et l'Opéra pendant trente ans n'y a jamais mis le pied. Quand ils ont mis la lettre du côté de la rue, et qu'elle est bien droite, ils la contemplent d'un air de satisfaction et s'en vont.

« Il faut, dit-il ailleurs, que l'afficheur ait sa médaille de cuivre sur l'estomac pour plaquer et coller contre les murailles l'annonce des pièces de théâtre, des livres, des terres à vendre. Ces mêmes afficheurs crient et vendent les sentences des criminels et se réjouissent des exécutions, qui leur font gagner quelque argent, ainsi qu'à l'imprimeur. »

Combien s'est developpée cette industrie et quelle place surprenante elle a prise dans la vie actuelle !

Sans souci des ordonnances de police, les affiches s'emparent main-



Lith. de Cihaut frères

FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE DE RAFFET
POUR L'« HISTOIRE DE NAPOLÉON », DE NORVINS.

(Réduction au cinquième.)

tenant de tout espace inoccupé, ne gardent aucune mesure, ne conservent aucun respect et deviennent envahissantes au point de nous ravir, pauvres Parisiens que nous sommes! jusqu'à la vue de nos monuments.

Les vitrines des libraires, les devantures des cafés, des restaurants et des marchands de vins, c'est chose nouvelle, en sont intérieurement tapissées; en sorte que, là où la lumière et le soleil pénétraient autrefois libres de toute entrave, le clair-obscur s'est installé et règne aujourd'hui en maître. La publicité a fait une conquête nouvelle; après les voitures publiques, il ne lui manquait plus que celle-là!

Nous n'avons contre cet usage bizarre aucune objection grave à formuler, mais, sur la voie publique, l'affichage, à notre avis, devrait étre réglementé d'une manière plus sérieuse et plus efficace. N'apparaît-il pas clairement, par exemple, que les affiches ont pour effet déplorable d'attaquer violemment l'épiderme des édifices sur lesquels on les fixe à grand renfort de colle?

Là, l'autorité, beaucoup trop paternelle de ceux qui ont mission de veiller à la conservation de nos richesses d'art, devrait intervenir, armée de toutes pièces, et s'opposer, fût-ce par la force, au collage des affiches sur les monuments, en quelque temps et dans quelque lieu que ce soit; mais trop d'intéressés tirent profit de ce besoin de publicité qui est si profondément entré dans nos mœurs. Au moment où nous publions cette notice, nos édiles eux-mêmes font annoncer l'adjudication du droit d'affichage sur les murs-pignons appartenant à la Ville. La surface présumée est de 14,703 mètres, et la concession étant de trois années, la mise à prix de la redevance annuelle est de 15,000 francs; la chose en vaut la peine, il est juste de le dire.

Mercier prêtait aux affiches une vertu à laquelle ne songeaient certainement pas ceux qui les faisaient imprimer : « Si le peuple s'accoutumait à lire les affiches, disait-il, il apprendrait à moins défigurer l'orthographe française; mais il ne s'embarrasse ni de l'orthographe ni de tout ce qu'annonce cette multitude de placards. »

Mercier n'avait pas tout à fait tort, et peut-être vaudrait-il mieux apprendre la langue française dans de semblables conditions, que ne point l'apprendre du tout; cependant, s'il nous était permis d'exprimer notre sentiment, ce n'est pas sur les murailles parisiennes que nous voudrions parfaire notre éducation.

Allez donc vous y retrouver!

En pleine période électorale, par exemple, où chaque candidat préconise pompeusement l'onguent qu'il a imaginé pour cicatriser les plaies de la nation.



FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE DE GRANDVILLE.

(Réduction au quart.)

Sa composition n'est jamais la même !

Aussi en temps ordinaire, d'ailleurs, où les eaux les plus miraculeuses sont recommandées surtout par ceux qui n'en font point usage ; où les maisons de banque assurent les bénéfices les plus considérables... à ceux qui les créent ; où les entreprises médicales et pharmaceutiques promettent la guérison prompte des maladies les plus incurables ; où tous les commerçants, enfin, adressent les paroles les plus engageantes, les œillades les plus provocatrices aux clients qu'ils espèrent, c'est une orgie de couleurs, un débordement de littérature à désespérer la vue la meilleure et le promeneur le plus endurci. Les imprimeurs et les afficheurs sont seuls à proclamer que tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes.

Nous ne voudrions pas pourtant que ce tableau parût trop sombre !

Il reste, en effet, bien entendu que, dans notre pensée, ce qui précède ne s'applique qu'aux annonces proprement dites, mais non point aux affiches artistiques. Pour celles-là, et qu'on veuille bien nous excuser, nous demandons grâce. Non qu'elles vaillent mieux que les autres, mais elles ont, tout au moins, le mérite rare de satisfaire l'œil et de répandre le goût du dessin et de la couleur dans les masses profondes où l'art pénètre peu.

Le point de départ de la collection dont il s'agit ici, et qui est composée de plus de deux mille pièces, est antérieur de cinq années à l'arrêt de 1722 que nous rappelions tout à l'heure ; l'affiche qui en forme la tête porte la mention suivante :

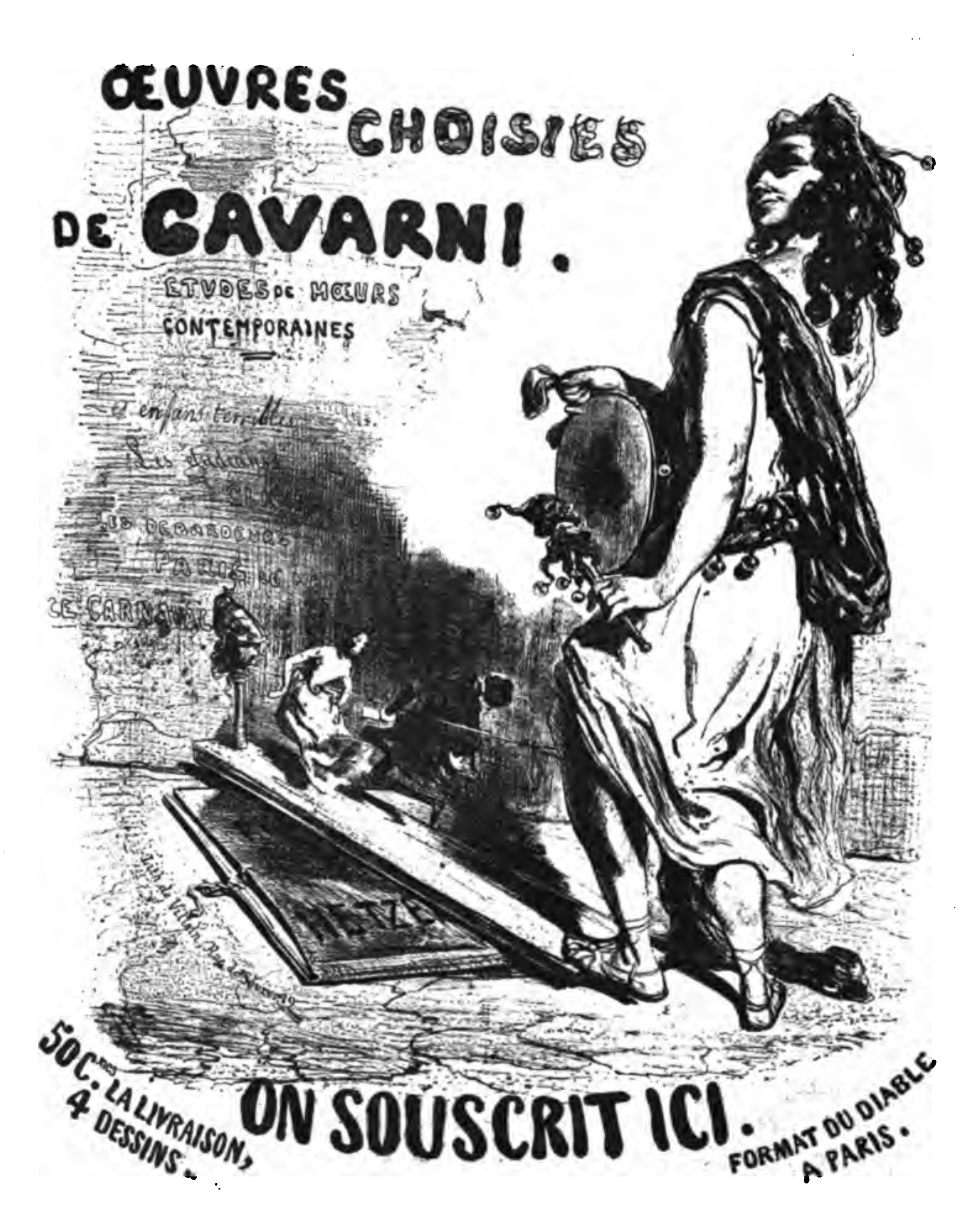
Permis d'imprimer et d'afficher. Fait à Paris, le 25 juin 1715.

M. R. DE V. D'ARGENSON.

A cette époque, les procédés employés pour l'impression des affiches illustrées, présentaient, ainsi qu'on peut en juger par la reproduction que nous en offrons, des imperfections bien singulières et bien frappantes. Les figures sont gravées sur bois, le corps de la pièce elle-même est imprimé typographiquement.

Le peu de soin apporté par le graveur dans l'exécution des personnages paraît extraordinaire, si on songe aux admirables estampes publiées dans le même temps ; mais les dessinateurs étaient peu nombreux alors et l'affiche illustrée naissait à peine. C'était beaucoup déjà que de demander à un art, même imparfait, une contribution quelconque pour une œuvre aussi éphémère.

Car c'est là ce qui doit être remarqué, et c'est là surtout ce qui ex-



FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE DE GAVARNI.

(Réduction au quart.

plique comment les collections les plus riches, les plus savamment constituées, la collection Hennin en est un exemple bien connu, renferment aussi peu de documents de cette sorte. Par sa nature même, l'affiche est condamnée dès sa naissance; une courte existence lui est fatalement réservée.

Placée sur les murs salpêtrés, dans des conditions forcément déplorables, livrée à toutes les intempéries, à tous les incidents de la vie d'une grande ville, elle est appelée à disparaître promptement, pour faire place à plus jeune, plus pimpante, plus utile ou plus mensongère qu'elle.

Nous n'avons pas vu, comme Mercier, les murs de Paris au siècle dernier, mais nous n'ignorons pas pourtant que, pendant la période révolutionnaire, sous l'Empire même, les afficheurs exposaient aux regards enthousiasmés et surpris de nos concitoyens le récit de nos luttes et la proclamation de nos victoires; nous savons encore qu'un peu plus tard, hélas! les affiches des armées étrangères, douloureuse substitution! avaient remplacé les nôtres. A des succès sans précédents avaient succédé des revers sans exemple; la politique avait pris, c'est l'occasion de le dire, le haut du pavé.

L'affiche illustrée, après une courte apparition, n'existait plus et n'avait plus de raison d'être.

L'art, profondément ému par les terribles événements qui s'étaient accomplis, se réfugiait dans les régions sereines et graves de la grande peinture et s'y maintenait glorieusement; l'architecture, la statuaire, la gravure étaient servies par des talents d'un ordre supérieur et d'un mérite incontesté, mais l'industrie, froissée dans ses intérêts, abandonnée à elle-même, n'avait pas le loisir et n'éprouvait pas le besoin de recourir aux artistes; ceux-ci, d'ailleurs, considéraient encore comme par trop au-dessous d'eux de servir par leurs facultés une cause qui ne leur paraissait pas être celle de l'art lui-même.

Cette succession d'années, si importante pour l'histoire du pays, cette période si grande et si désastreuse à la fois, est nulle au point de vue qui nous occupe ici.

Peut-être y trouverait-on, en cherchant bien, quelque affiche isolée, quand ce ne serait que celle de la *Bonne bière de Mars*, imprimée sous le Directoire, mais cela ne prouverait pas, au point de vue spécial où nous nous plaçons, que l'affichage artistique ait reçu, de 1715 à 1830, une impulsion sérieuse et dont le souvenir doive être conservé.

Mais vient la monarchie de Juillet. Peu à peu le calme s'est fait; les libraires songent alors à leurs anciennes traditions et appellent l'attention du public sur les ouvrages qu'ils impriment et qu'ils mettent en vente.



PUBLICATION DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES
JULES RENOUARD & C.ie RUE DE TOURNON, N.o 6.

FAC-SIMILE D'UNE AFFICHE D'HENRY MONNIER.

(Réduction au cinquième.)

A ce moment paraissent les scènes les plus palpitantes des romans de *Cabinet de lecture* dont la vogue s'est emparée.

Dès 1831, Eugène Devéria dessine et lithographie une affiche pour le livre du docteur Ludolf de Garsenfeld : *Beaucoup de tabac, toujours du tabac;* en 1832, Adolphe Lalance en produit une autre destinée au roman du lexicographe Napoléon Landais : *Une Vie de courtisane;* en 1836, une autre encore qu'il signe modestement : *Adolphe Lalance barbouillavit* pour le roman de Carle Ledhuy : *Comment meurent les femmes.*

De 1835 à 1838, quelques illustrateurs, dont les noms sont restés ignorés, font connaître les *Proverbes anecdotiques* de Stephen Arnoult; les *Amours d'un poète* de Touchard-Lafosse et Dutouquet; la *Fille de l'invalide* de Maximilien Perrin; *Laurette et Julia* de Mme de Genlis et de Giudicelli; *Madame de Tercy, ou l'Amour d'une femme* de Charlotte de Sor (comtesse Eilleaux); la *Fille d'une fille* de Roland Bauchery; *la Luciole* d'Emmanuel Gonzalès et Molé-Gentilhomme; la *Fille du pauvre Jacques* de E. Chauffer et H. Demolière, etc., etc.

Toutes ces affiches, sauf celle de Devéria, qui pourtant n'est point parfaite, laissent fort à désirer, mais il ne s'agit déjà plus d'informes gravures sur bois. La lithographie, tardivement appréciée et adoptée en France, s'est emparée de haute lutte de la situation vraiment exceptionnelle à laquelle elle a droit; l'accueil le plus empressé, l'avenir le plus fructueux lui sont réservés. Les grands artistes de cette belle époque, si souvent et si utilement étudiée, ne prennent pas part encore à l'exécution des affiches, mais on sent que le précieux secours qui leur est apporté par l'admirable invention d'Aloys Senefelder les sollicite et les contraindra avant peu de temps à entrer dans l'irrésistible mouvement qui se produit, et à prêter généreusement leur concours à l'industrie.

C'est ce qui arrive en effet.

Beaucé, Ed. de Beaumont, Bertall, Calame, Cham, Français, Gavarni, Grandville, Tony Johannot, Henri Monnier, Raffet, Ch. Vernier et tant d'autres dont les noms sont vivants dans l'art français, ont compris les immenses ressources de ces procédés nouveaux, procédés qui doivent être poussés à un état de perfection qui ne sera jamais atteint à l'étranger.

C'est l'heure où les plus intelligents de nos éditeurs parisiens vont publier les beaux *livres à images* si admirés et si recherchés de nos jours par les bibliophiles. Curmer, Dubochet, H. Fournier, Furne, Hetzel, Havard, Paulin et Renduel entreprennent l'impression des nombreux ouvrages qui forment aujourd'hui le fonds le plus intéressant, le plus séduisant de nos bibliothèques contemporaines. Non contents d'il-



FAC-SIMILE RÉDUIT D'UNE AFFICHE EN COULEURS DE M. J. CHÉRET

Imp. Chaix (Succ^ie Chéret) 18, r. Brunel, Paris

LES NAINS CÉLÈBRES

ILLUSTRÉS DE

100 DESSINS

PAR EDOUARD DE BEAUMONT

20 LIVRAISONS

à 15 C.mes

PUBLIÉ PAR

G. HAVARD

ON SOUSCRIT ICI.

FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE D'ÉDOUARD DE BEAUMONT.

(Réduction au quart.)

lustrer ces beaux livres, des dessinateurs éminents, des esprits originaux, s'ingénient et trouvent les moyens d'appeler l'attention sur ces créations vraiment magistrales, au double point de vue littéraire et artistique.

Raffet dessine en 1838, pour l'*Histoire de Napoléon* de Norvins, un splendide Bonaparte équestre; un peu plus tard, pour le même ouvrage, il exécute encore une aigle impériale aux ailes éployées qui est un véritable chef-d'œuvre de grandeur; il donne enfin une belle composition pour la *Némésis* de Barthélemy.

A partir de ce moment, l'affiche illustrée a conquis sa place au soleil.

Grandville, avec son crayon délicat et spirituel, donne successivement celles des *Petites misères de la vie humaine*, de *Jérôme Paturot*, d'*Un autre monde*, des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Il illustre également de quatre vignettes charmantes la *Grande complainte sur le procès Lafarge et sur les alchimistes français, la seule qui se chante sur l'air de Joseph, avec accompagnement de clarinette obligée et qui donne le portrait des rats du Glandier*.

Gavarni vient à son tour, sûr de lui, déjà en pleine possession de son ingénieux talent, et fixe sur la pierre une affiche destinée à l'édition de ses *Œuvres choisies*, publiée par Hetzel. Il en dessine d'autres pour le *Juif-Errant*, d'Eugène Sue, pour la *Philosophie de la vie conjugale* de Balzac.

Tony Johannot intervient aussi avec celles du *Don Quichotte*, de Dubochet, et du *Werther*, traduit par Pierre Leroux.

Et Calame! Est-il rien de plus jeune et de plus délicieux que son affiche des *Voyages en zigzag*, de Topfer? C'est là un véritable tableau, et non le moins charmant de ceux qu'il nous a laissés.

Il faudrait tout citer et tout décrire; car, en vérité, tout a une valeur considérable. C'est presque du grand art.

Beaucé lithographie une affiche pour l'*Ancienne Auvergne et le Vélay*, une autre pour les *Trois Mousquetaires*, de Dumas; une autre encore pour l'*Écho des feuilletons*;

Bertall fait de même pour les *Nouvelles et seules véritables aventures de Tom Pouce*, de P.-J. Stahl (Hetzel), pour les *Guêpes au Salon*, pour *Paul et Virginie*, pour le *Paris dans l'eau*, de Brifaut, la meilleure, sans contredit, de celles qui lui sont dues;

Henri Monnier aussi, pour le recueil de *Babel* publié par la Société des gens de lettres;

Eugène Gauché pour le *Prado*, de Th. Privat;

Édouard de Beaumont pour le *Diable amoureux* et pour les *Nains*

célèbres, dans l'exécution desquelles il apporte de vigoureuses qualités de couleur et de dessin;

Français enfin, pour le *Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, et pour l'*Histoire des Français* de Théophile Lavallée.

Et que n'oublions-nous pas! Ou plutôt, pour ne point abuser de la patience du lecteur, que ne laissons-nous pas dans l'ombre! La lithographie est dans tout son éclat. Qu'on est loin déjà des premières tentatives de Devéria et de Lalance! Une véritable révolution s'est opérée dans l'art, les dessinateurs ont acquis une précieuse habileté; aidés de praticiens convaincus et expérimentés, parmi lesquels il faut citer tout d'abord M. Lemercier, chacun s'est enhardi, et des succès éclatants ont justement couronné les plus persévérants et les plus intelligents efforts.

Il semble qu'il y ait là comme une puissante activité, qui ne pourra pas longtemps se soutenir et conserver la même énergie.

ERNEST MAINDRON.

(La fin prochainement.)



JACOPO BELLINI

ET LA RENAISSANCE DANS L'ITALIE SEPTENTRIONALE

D'APRÈS LE RECUEIL RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE LOUVRE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



ANS la première partie de ce travail, nous nous sommes attaché à montrer ce que Jacopo Bellini devait à l'étude de l'antiquité. Mais ce n'est là qu'une des faces de ce talent souple et varié : considéré comme naturaliste, le père des Bellini ne le cède ni à Pisanello ni à Paolo Uccello; il aborde avec une égale sûreté le portrait et le paysage, la représentation du costume et celle du corps nu, celle des animaux et celle des motifs d'architecture. La belle planche jointe à la précédente livraison, *la Vierge adorant l'Enfant Jésus,* suffit à dire ce que l'artiste vénitien sait mettre non seulement de vérité, mais encore de vie et de poésie dans certaines pages d'une absolue sincérité, où rien encore ne sent la formule, la convention.

Ici, on doit le reconnaître, l'influence des Florentins a été prépondérante; comme eux, Jacopo s'est spécialement appliqué à l'étude de la perspective et à celle de l'anatomie, les deux sciences qui ont le plus contribué à renouveler la peinture du xv[e] siècle.

Les académies de Jacopo méritent une mention toute spéciale. Celle du folio 43 verso nous montre un homme nu (à l'exception des pieds que recouvrent des brodequins), appuyé sur une balustrade, dans l'attitude d'un modèle posant dans un atelier. L'artiste y semble complète-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2[e] période, t. XXX, p. 346.

FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. — (Musée du Louvre.)

ment familiarisé avec les proportions du corps humain, et, dans une certaine mesure aussi, avec le jeu des muscles; la précision des détails n'exclut d'ailleurs pas l'élégance de l'ensemble (voy. ci-contre la planche représentant le *Dévouement de Curtius*). Il y a plus de puissance dans



SAINT CHRISTOPHE.

Fragment d'une des feuilles du Recueil de J. Bellini (Musée du Louvre).

le dessin à la fois admirable et horrible représentant un cadavre en décomposition (fol. 13). Cette page magistrale est digne de prendre place à côté d'un des chefs-d'œuvre de Holbein, le *Christ mort*, du musée de Bâle. Citons aussi les différentes compositions où le Christ apparaît cloué sur la croix ou étendu sur un linceul ; le corps du divin supplicié y est partout traité avec une parfaite entente de l'anatomie.

L'étude des animaux a presque autant préoccupé Jacopo Bellini que

FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. — (Musée du Louvre.)

celle de l'homme; il s'y rapproche de ses compatriotes lombards, Pisanello et Michelino de Besozzo. Comme dans le recueil de Londres, l'artiste s'attache tout particulièrement à la représentation des lions (ff. 65 v°, 77 v°, 78 v°, 87, etc.) : il n'est pas impossible que le Serraglio de Florence, qui contenait parfois jusqu'à trente de ces fauves, lui ait fourni les modèles dont il avait besoin. Les chevaux lui tiennent autant à cœur. La « plus noble conquête de l'homme » reparaît dans une foule de dessins, tantôt seule, tantôt encadrée dans quelque composition sacrée, par exemple, *Saint Georges combattant le dragon* (ff. 70, 75, 81, etc.). On ne peut que louer l'extrême liberté des mouvements; ces superbes coursiers, dont l'un rappelle le groupe de Monte-Cavallo, hennissent, se cabrent, s'élancent avec une fougue presque inconnue chez un primitif. Malheureusement, les détails de l'anatomie chevaline sont moins familiers à Jacopo; notre savant collaborateur, M. le colonel Duhousset, trouverait certainement à critiquer l'extrême lourdeur des extrémités, les jarrets et les sabots. Plusieurs de ces études semblent se rattacher à des projets de statues équestres. C'est là un point que M. Courajod, qui a si bien mérité du recueil de Jacopo, éclaircira prochainement.

Les quadrupèdes de toute sorte, chiens, ours, léopards, singes, cerfs et biches (fol. 18), les oiseaux et jusqu'aux animaux fabuleux, tels que dragons et hippocampes, témoignent des investigations de l'artiste vénitien. Sa curiosité s'étendait même aux plantes; le folio 62 contient un iris lavé à l'aquarelle avec une rare perfection.

L'animalier, comme on dirait aujourd'hui, est doublé d'un paysagiste à la fois très personnel et très habile. Jacopo affectionne les paysages d'automne ou d'hiver, les arbres dénudés, la nature qui sommeille. Il y a un charme tout particulier dans ces plaines soigneusement cultivées, avec leurs rangées de plates-bandes, leurs sillons parallèles, leurs chemins sinueux s'étendant au pied de montagnes à pic ou de villes aux tours crénelées; chaque détail y est loyalement conquis sur la réalité et l'effet général est obtenu sans le moindre artifice. L'artiste n'a même pas besoin, pour nous intéresser, de ces mouvements de terrains, de ces cours d'eau, de ces montagnes ondulées, sans lesquels il n'y avait pas de paysage aux yeux de certains maîtres du genre, tels que les Ombriens. Les motifs les plus simples sont ceux dont il tire le parti le plus brillant.

Il est moins facile d'analyser les rares facultés d'observateur et de poète dont Bellini a fait preuve d'un bout à l'autre de son recueil, ces attitudes et ces gestes pris sur le vif, ces contrastes piquants et pittoresques (par exemple l'aigle au repos et l'aigle se préparant à prendre son essor, dans *la Vierge adorant l'Enfant Jésus*), la grâce de ses enfants,



PORTRAIT D'HOMME. FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE J. BELLINI. — (Musée du Louvre.)

l'un jouant de la flûte, l'autre tenant un papegai (la *Descente de croix*), l'imprévu de certains motifs, tels que cet arrière-train de cheval paraissant au bas de l'escalier sur lequel Hérode prend réception de la tête de saint Jean-Baptiste (voy. la gravure de la page 351, dans la livraison d'octobre). C'est à des traits pareils que l'on reconnaît le peintre de race.

Jacopo, cependant, n'avait pas négligé, lors de son séjour à Florence, d'étudier les œuvres des maîtres. Il semble s'y être inspiré de Fra Angelico. Trois compositions se faisant suite (folios 58, 59, 60), la *Mise au tombeau* et le *Christ en croix*, offrent la plus grande analogie avec le style du tendre peintre de Fiesole; ce sont les mêmes têtes un peu rondes, les mêmes regards extatiques; c'est la même expression de douleur dans la mère baisant les mains de son fils mort[1]. L'*Adoration des Mages*, par contre, témoigne de l'influence de Gentile da Fabriano, qui, dans son chef-d'œuvre, peint pour Palla Strozzi en 1423, et aujourd'hui conservé à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, avait traité le même sujet. Chez Jacopo, la composition est loin d'être aussi touffue que chez son maître; on ne retrouve pas non plus ces types d'adolescents d'une élégance achevée, le jeune roi mage rattachant ses éperons, l'écuyer aux bottes molles tenant en respect un cheval fougueux. Mais le vieux roi prosterné devant l'Enfant Jésus est emprunté presque textuellement à cette page merveilleuse, où Gentile s'est véritablement surpassé.

L'influence des réalistes florentins, et tout particulièrement de Paolo Uccello, perce, d'autre part, dans des effets de perspective et des raccourcis très hardis, par exemple, les gardiens du tombeau du Christ (fol. 27), les apôtres rangés aux côtés de la Vierge (fol. 28).

Soumis à tant d'influences étrangères, il semble que Jacques Bellin dut rompre complètement avec les traditions de ses compatriotes. Le Vénitien cependant n'a pas abdiqué en lui; il se reconnaît à l'amour de la mise en scène, à la profusion des ornements et aussi à des fautes de goût assez nombreuses. Comme son fils Gentil, comme Carpaccio,

1. En parlant de l'influence de Fra Angelico sur Jacopo Bellini, je dois toutefois placer sous les yeux du lecteur une très intéressante observation que m'a communiquée mon vénéré ami, M. le baron de Liphart: «Je pense, m'écrit-il, qu'avant 1430 Fra Angelico n'avait guère une haute réputation à Florence. Il était encore dans sa première phase de miniaturiste et tout à fait sous l'influence de Gentile da Fabriano, comme il se montre à moi dans son *Adoration des rois,* dans un des trois (primitivement quatre) reliquaires de Santa-Maria-Novella (aujourd'hui à San-Marco), où il a copié la pose du roi agenouillé que Gentile nous fait voir dans son grand tableau de l'Académie (1423). Dans une des cellules (qui servaient à Cosme, Père de la Patrie, lorsqu'il passait la nuit à San-Marco), donc après 1434, il nous montre un roi bien différent.»



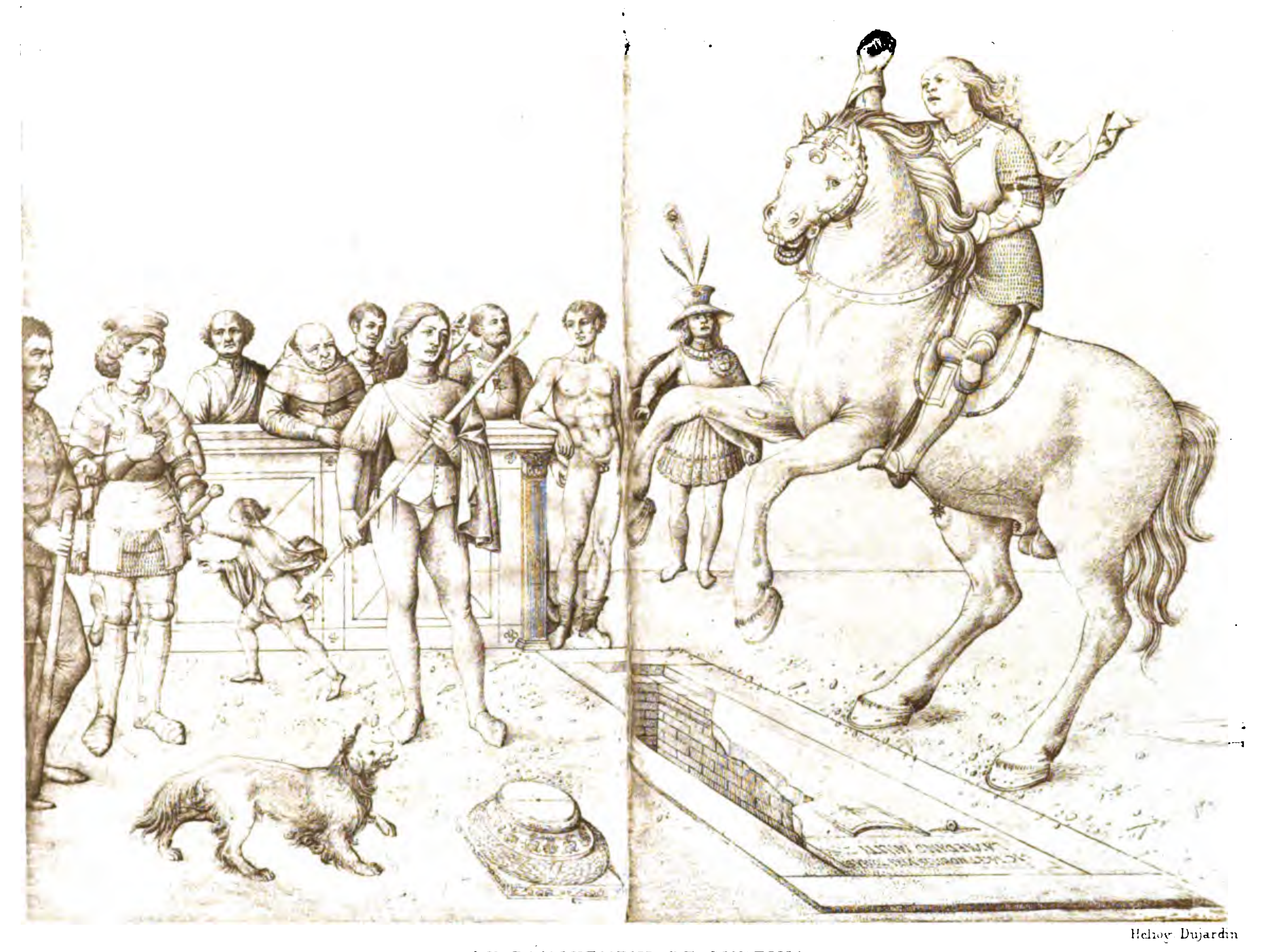
LA DESCENTE DE CROIX. FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. — (Musée du Louvre.)

Jacques noie souvent le sujet principal au milieu des épisodes : la *Flagellation du Christ* ou la *Mort de la Vierge* seront pour lui le prétexte d'ingénieuses variations architecturales; ailleurs il traitera avec autant d'amour les léopards ou l'ours, enchaînés au premier plan, que les figures des acteurs des saintes Écritures. La tendance à la frivolité, qui caractérisera l'école vénitienne du XVIe siècle, se révèle déjà dans bon nombre de ses compositions; hâtons-nous d'ajouter que l'on y découvre également l'habileté du groupement et le sentiment pittoresque; il n'est guère de composition parmi les dessins du recueil du Louvre qui ne « fasse tableau ». Nous mettrons enfin sur le compte de son éducation vénitienne la tendance de Jacopo à surcharger les monuments d'ornements hétéroclites : à tout instant, un balcon de forme bizarre, des consoles recroquevillées, voire des motifs moresques, viennent troubler la belle ordonnance d'un palais imité de l'antique[1].

Jacques Bellin vivait en 1460 encore à Padoue, avec ses deux fils et son gendre : un retable du Santo, aujourd'hui perdu, portait l'inscription : *Jacobi Bellini Veneti patris ac Gentilis et Joannis natorum opus MCCCCLX*, œuvre de Jacques Bellin père et de ses fils Gentil et Jean. On ignore la date de sa mort, arrivée probablement entre 1460 et 1470.

L'étude de l'antique, d'une part, et de l'autre celle des sciences perfectionnées par les réalistes du XVe siècle, la perspective, l'anatomie, la physionomie, tels sont les traits distinctifs du style de Jacques Bellin. Cette double tendance forme également le fond de l'art de Mantegna. Nul, parmi les artistes de la Renaissance, — et je n'en excepte même pas les maîtres du XVIe siècle, — n'a poussé aussi loin la connaissance de l'antiquité sous toutes ses faces; nul, non plus, ne s'est attaché avec autant de succès à la solution des problèmes techniques; le désir d'étonner le spectateur par la difficulté vaincue l'emporte même parfois dans ses œuvres sur le développement régulier et normal de l'action. Mais il y a plus, entre le maître et le disciple, le beau-père et le gendre, que des analogies générales; partout on découvre la trace d'imitations

1. L'étude du recueil du Louvre me permet de revendiquer, en faveur de Jacopo Bellini, un dessin de la collection His de la Salle, représentant le *Dit des trois morts et des trois vifs*, et exposé sous le nom de Benozzo Gozzoli. Les cavaliers s'arrêtant à la vue des trois tombeaux ouverts, les chevaux, les chiens, le paysage, tout rappelle trop la manière du maître vénitien pour que nous ne soyons pas en droit de lui faire honneur de cette très intéressante composition. J'ai été heureux, en communiquant mon observation à M. de Tauzia et à M. Ephrussi, d'apprendre de mes savants confrères qu'ils étaient, de leur côté, arrivés à la même conviction. Je ne pouvais souhaiter de m'appuyer sur l'autorité de juges plus compétents.



Heliog. Dujardin

LE DÉVOUEMENT DE CURTIUS

(Dessin de l'Album de Jacopo Bellini au Musée du Louvre.)

... des Beaux-Arts.

Imp. I. Eudes



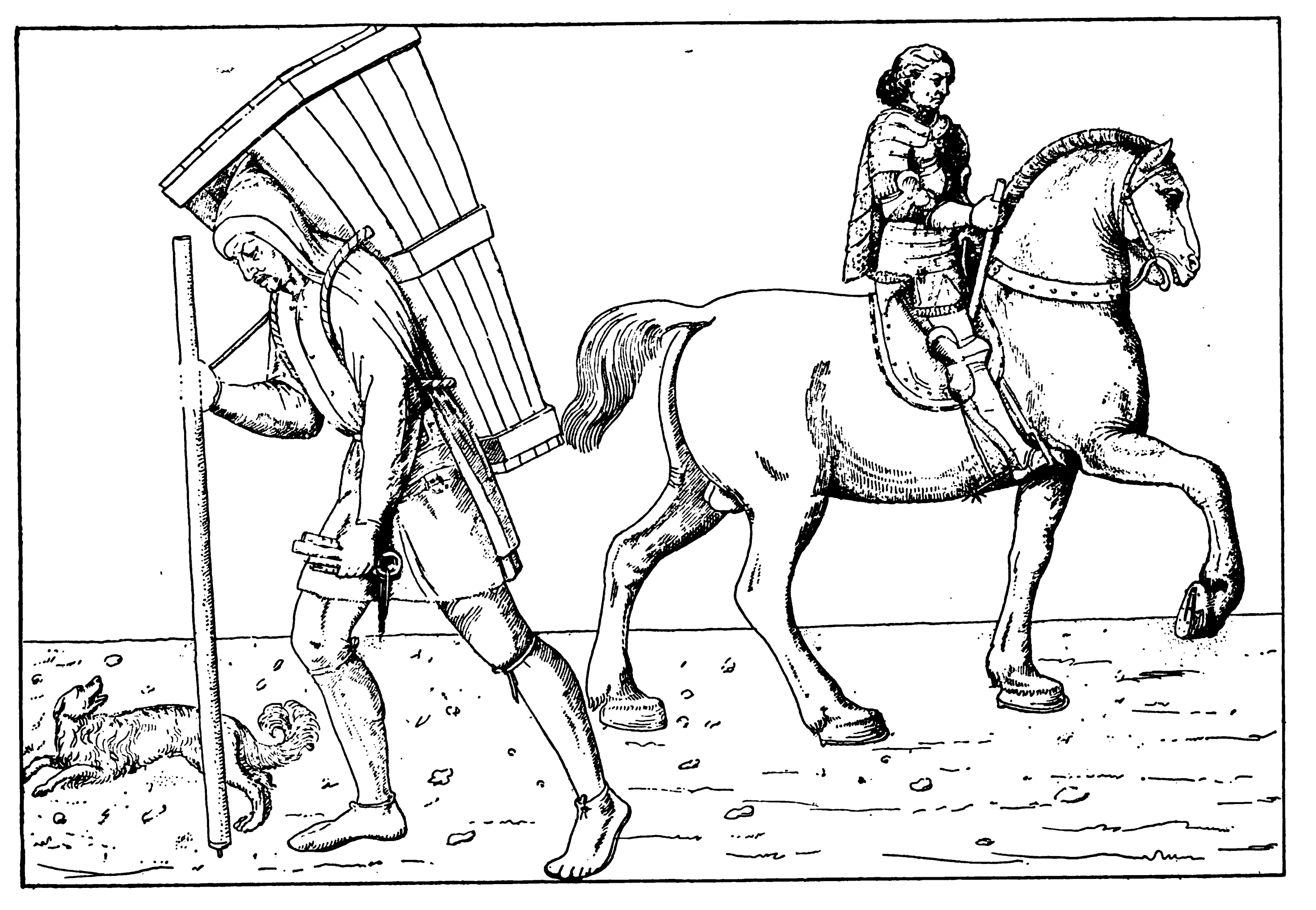
LA MISE AU TOMBEAU. DESSIN DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. — (Musée du Louvre.)

directes, conscientes. Tantôt Mantegna introduit dans une de ses fresques des *Eremitani* l'inscription romaine que Jacopo avait, probablement depuis longtemps, consignée sur son album[1]; tantôt il lui emprunte l'idée de placer des personnages microscopiques sur les montagnes formant le fond de ses tableaux, afin de produire un effet de perspective plus saisissant. Les proportions des figures de Mantegna, toujours sveltes et élégantes, procèdent également de celles de Jacopo : que l'on compare, par exemple, sa *Flagellation du Christ* à tel ou tel dessin de son beau-père, on sera frappé de leur ressemblance. L'influence de Donatello a fait le reste chez l'immortel peintre des *Eremitani*.

Un maître tel qu'Andrea Mantegna peut impunément contracter de pareilles dettes : vis-à-vis de lui, on est certain qu'elles seront toujours payées avec usure. Si nous nous sommes plu à rappeler ce qu'il a pris à Jacopo Bellini, c'est afin de mieux montrer ce qu'il a légué à la postérité : l'intelligence du modelé, la science du dessin, l'ordonnance, portées à leur perfection, les problèmes techniques les plus ardus résolus avec une incomparable sûreté, les motifs les plus pittoresques semés à pleines mains, avec une profusion telle que des générations entières ont pu vivre sur ses restes, tout cela n'est rien encore en comparaison de la force de la caractéristique, du sentiment dramatique, de l'éloquence, qui éclatent dans toutes ses compositions. De même que le génie du grand Donatello, celui de Mantegna embrasse deux mondes; il est l'interprète de l'antiquité classique au même titre que celui du christianisme; mais, comme Donatello aussi, il sait se donner tout entier, tour à tour, à l'un ou à l'autre. Après avoir déployé dans ses *Bacchanales*, ses *Combats de Tritons*, son *Triomphe de César*, toute son érudition archéologique, toute son imagination, toute sa puissance d'évocation, il se montre vrai, simple, sublime, vis-à-vis d'une scène de l'Évangile. Là, plus aucun appareil d'archéologie; le drame humain apparaît dégagé de

1. Communication de M. de Villefosse à la Société nationale des Antiquaires de France (séance du 30 juillet 1884). Cette inscription a été publiée par M. Heuzey dans le *Bulletin* de la même société (1868, p. 58, 59). Dans le recueil du Louvre, elle est reproduite comme suit :

T· PVLLIO
T· L· LINO
IIIIII VIRO
AVG
ALBIA·L·L
MYR INE
SIBI·ET·VIRO
V F



FAC-SIMILÉ D'UNE DES FEUILLES DU RECUEIL DE JACOPO BELLINI. — (Musée du Louvre.)

tout ornement dans ces grandes pages si graves si émouvantes, la *Crucifixion*, la *Mise au tombeau*. Même parmi les Ombriens, il n'en est aucun qui ait mis dans une composition sacrée tant de sérieux, d'élévation, de conviction. — C'est où le gendre de Jacopo se sépare le plus nettement des tendances vénitiennes.

Une dernière question s'impose à nous avant que nous prenions congé de l'inappréciable recueil du Louvre. Jacopo Bellini a-t-il subi l'influence du Squarcione ou le Squarcione a-t-il subi la sienne? Le doute est permis; les deux artistes avaient à peu près le même âge (le Squarcione, né en 1394, mourut en 1474), et ils ont formé des élèves également célèbres. Mais on n'hésitera plus, après l'étude des dessins de Jacopo, à trancher le problème en sa faveur : tout nous autorise à placer le peintre vénitien infiniment au-dessus de son rival véronais; le premier a notamment sur le second l'avantage d'avoir accordé une place à la nature à côté de l'antique, et, par là, de s'être maintenu dans la tradition féconde de la première Renaissance.

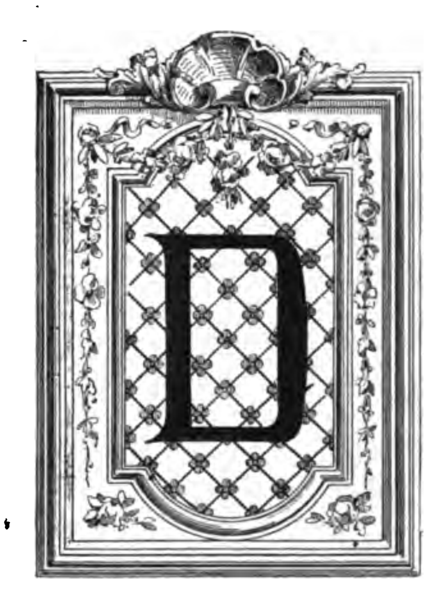
EUGÈNE MÜNTZ.



8e EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'ANCIENNE PORCELAINE DE VINCENNES

ET DE SÈVRES



De toutes les salles dans lesquelles se trouvent exposées en ce moment, au palais des Champs-Élysées, la suite si intéressante des plus beaux produits de la céramique et de la verrerie anciennes et modernes, une de celles qui attirent et retiennent le plus grand nombre de visiteurs est certainement la salle qui renferme les porcelaines, fabriquées à Vincennes et à Sèvres au siècle dernier.

Jamais, jusqu'à présent, on n'avait pu réunir dans une exposition française une aussi grande quantité de ces porcelaines, qui ont fait la réputation de la vieille manufacture de Louis XV et l'ont placée, d'une façon incontestée, au premier rang des manufactures européennes; et cependant, il faut bien le dire, à part quelques très rares pièces de premier ordre que nous signalerons plus loin, l'exposition actuelle ne peut donner qu'une idée fort incomplète de cette fabrication sans rivale. Malgré leur nombre relativement considérable, malgré tout l'intérêt qu'elles présentent et les services que leur étude peut rendre — et rendra certainement — à notre industrie, les porcelaines exposées ne justifient que d'une façon fort imparfaite la célébrité dont jouissait autrefois la manufacture de Sèvres, pas plus qu'elles ne peuvent expliquer les prix si

élevés que quelques-uns de ses produits ont atteints dans les dernières ventes.

Cette absence si regrettable de pièces véritablement remarquables tient à deux causes : la première, il faut malheureusement le constater, est l'extrême rareté, en France, des anciennes pâtes tendres de Sèvres. Esclaves des caprices et des exigences si souvent absurdes de la mode, nous avons pendant trop longtemps, et avec une trop grande facilité. dédaigné le lendemain et répudié sans appel ce que nous admirions la veille; depuis quelque temps, il est vrai, nous avons su comprendre quel immense intérêt il y aurait pour nos fabricants et nos artistes à conserver, à mettre en lumière et à livrer à l'étude les quelques beaux spécimens qui subsistent encore, dans notre pays, des industries qui ont fait autrefois notre gloire et notre richesse, mais il était trop tard. Aujourd'hui, c'est à l'étranger qu'il nous faut aller, si nous voulons revoir et admirer les chefs-d'œuvre de tout genre conçus et exécutés par nos habiles artisans des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et c'est plus particulièrement en Angleterre que nous rencontrerons les porcelaines d'apparat, les beaux vases décoratifs et les riches services sortis des fours de Vincennes et de Sèvres, et qui, seuls, peuvent montrer d'une façon vraie le mérite réel et la supériorité indiscutable de ces porcelaines si justement renommées et maintenant encore, nous ne craignons pas de le dire, sans rivales. C'est seulement dans les deux vitrines de la grande salle des fêtes, à Buckingham-Palace, dans les salons et les appartements particuliers de Sa Majesté la Reine au château de Windsor, dans les riches collections de sir Richard Wallace et de lord Dudlay, ou, au Kensington, dans le legs Jones, que l'on peut retrouver ces merveilles de goût, d'élégance et d'exécution dont l'Angleterre nous *débarrassait* à l'époque où tout ce qui n'était pas *classique* — et quel classique! — devait être impitoyablement banni, et que nous avons laissé partir pour ne jamais les revoir.

Il y aurait un bien curieux chapitre à écrire sur cette sorte d'émigration de nos plus belles porcelaines tendres en Angleterre; le prince de Galles, plus tard Georges IV, les recherchait avec avidité et ce fut lui qui rassembla la plus grande partie de celles qui composent aujourd'hui l'incomparable collection de la Reine. On nous a raconté à Londres qu'un Français nommé Benoît, qui remplissait dans la maison du prince l'emploi de confiseur, avait organisé, grâce aux relations qu'il avait conservées parmi ses anciens camarades de service, un véritable commerce dans lequel il fit rapidement une très belle fortune; il achetait lui-même dans ses voyages en France, ou faisait acheter pour son compte, et pour presque rien, des porcelaines qui, même dans la période la plus

active de la guerre, passaient facilement et sans risques en Angleterre, tant le système de contrebande était bien organisé à cette époque, et qu'il mettait en dépôt chez les principaux marchands de Londres, où Georges IV



VASE EN PORCELAINE DE VINCENNES, FOND VERT

(Collection de M. le baron Sellière).

et ses intimes, — parmi lesquels on comptait le *beau* Brummel, dont la passion bien connue pour le *Vieux Sèvres* allait jusqu'à la manie, — les achetaient à des prix excessifs, quoique de beaucoup inférieurs à ceux qu'elles atteignent aujourd'hui. A leur tour, les émigrés français, voyant combien étaient prisés les produits de l'ancienne manufacture, firent venir celles qu'ils avaient pu cacher avant leur départ et dont beaucoup

étaient des présents que, dans des temps plus heureux, le souverain leur avait faits à eux ou à leur famille; beaucoup en tirèrent un profit qui les aida à passer les durs moments de l'exil. L'engouement fut tel que lorsque, au commencement du siècle, Brongniart, administrateur éminent et savant de premier ordre, mais d'un esprit peu accessible aux choses d'art, fit vendre par *tombereaux* tout ce qui restait en magasin de porcelaines tendres blanches, ce furent, en partie. des marchands anglais qui s'en rendirent acquéreurs, pour les donner à décorer à des peintres plus ou moins habiles et les faire passer ensuite pour du vieux Sèvres authentique. C'est ce qui explique la quantité considérable de porcelaines fausses que l'on trouve en Angleterre[1], — et aussi en France, — porcelaines qui sont d'autant plus difficiles à reconnaître par des amateurs peu expérimentés, que le *blanc* est véritablement de Sèvres, et que la décoration en a souvent été exécutée par d'anciens peintres de la manufacture qui avaient conservé les traditions de la peinture sur pâte tendre. Il y a à Windsor plusieurs de ces porcelaines décorées ainsi après coup, entre autres une série d'assiettes représentant les *Douze mois*, et une autre série sur lesquelles sont les portraits des *beautés célèbres* de la France. Ces assiettes, ainsi, du reste, que la plupart des porcelaines de ce genre, étaient peintes par un émailleur nommé *Soiron*, qui, d'après ce que nous avons appris d'un ancien artiste de la manufacture qui l'avait connu, ne soupçonnait pas le trafic auquel on se livrait avec ses œuvres et qui, en tout cas, ne profitait guère des bénéfices énormes que réalisaient sur son travail ceux qui l'employaient ainsi; ce qui nous porterait à croire que cela est vrai, c'est que la composition et le dessin de ses figures des *mois* se ressentent de l'influence de l'école de David; elles paraissent avoir été copiées d'après Girodet.

Quant à la seconde cause de cette absence relative de porcelaines de premier mérite à l'exposition actuelle, elle nous semble provenir de raisons d'un ordre tout particulier et facilement explicables.

Il reste certainement — et fort heureusement — en France, et à Paris surtout, un certain nombre de très belles pièces de Sèvres qui, sans avoir

1. Parmi les signes qui peuvent aider à reconnaître les porcelaines ainsi décorées, nous signalerons la présence du *vert de chrome*, qui n'était pas connu avant 1804 et qui, à partir du moment où il fut mis dans le commerce, fut employé par tous les peintres sur porcelaine sans exception, même par ceux qui se livraient à la pratique de la contrefaçon, sans penser qu'ils fournissaient ainsi un moyen de découvrir leur fraude; le vert de chrome est plus chaud de ton que le *vert de cuivre*, seul usité autrefois; il est aussi plus franc et moins jaune que les verts qui étaient obtenus par mélange.

peut-être ni l'importance, ni le mérite artistique, ni la rareté de celles que nous a enlevées l'Angleterre, auraient pu cependant représenter dignement et d'une façon complète la fabrication de la manufacture à



VASE EN PORCELAINE DE VINCENNES, FOND BLEU.

(Collection de M. le baron Gustave de Rothschild).

l'époque la plus brillante et la plus intéressante de son existence ; mais cet engouement pour la porcelaine tendre que nous avons signalé dans les lignes précédentes a eu pour résultat de faire atteindre aux pièces de cette nature qui passent aujourd'hui dans les ventes des prix tellement élevés, qu'il est certaines paires de vases qui constituent à elles seules une véritable fortune ; on comprend donc sans peine que leurs heureux

propriétaires, en présence de la grande valeur de ces porcelaines si fragiles, aient reculé devant les risques d'un transport toujours dangereux et d'un déplacement sans compensation en cas d'accident.

Mais après avoir ainsi exprimé nos regrets, nous devons constater avec plaisir que l'Exposition rétrospective de Sèvres, très riche en porcelaines décoratives de petite dimension, en pièces de service de tout genre, assiettes, tasses à café, cabarets, tête-à-tête, etc., renferme cependant tous les éléments nécessaires pour permettre d'étudier dans leur ensemble et d'analyser les procédés employés dans la fabrication et la décoration de la porcelaine tendre.

Malgré les privilèges qui lui avaient été octroyés, les commencements de la manufacture furent assez difficiles. Orry de Fulvy qui l'avait créée, en mettant à la tête de la fabrication proprement dite d'abord les frères Dubois, et ensuite Gravant, un de leurs ouvriers, était certainement un homme de goût [1], mais qui ne paraît pas avoir été un directeur bien habile ni très apte à imprimer une marche nettement définie aux travaux qu'il était appelé à faire exécuter; de là une longue période d'incertitudes, de tâtonnements, et, par conséquent, ce manque de caractère original que l'on remarque dans les premières porcelaines fabriquées à Vincennes.

Avant tout, on veut lutter contre les porcelaines allemandes, et, sans copier servilement les formes et les modèles de Meissen, on en imite cependant l'ornementation en relief, mais avec un goût plus discret et un sentiment décoratif plus fin. C'est l'époque de ces charmants petits vases *sur terrasses,* de ces *pots-pourris* élégants, à la base et sur la panse desquels courent des branches chargées de fleurs et de feuilles délicatement modelées en relief et peintes *à l'instar du naturel,* ainsi que l'on disait alors. Ce genre, qui eut beaucoup de succès et qui conduisit à la fabrication des fleurs en relief, par où commença véritablement la réputation de la nouvelle manufacture, et dont la vente atteignit à un certain moment un chiffre relativement considérable [2], fut imité dans quelques fabriques rivales, entre autres dans celle de Mennecy — que protégeait le duc de Villeroy — et quelquefois avec assez de perfection pour qu'il soit difficile de déterminer la provenance de certaines pièces. Les porcelaines de Vincennes, cependant, sont plus élégantes et plus délicatement modelées ; en outre, les rehauts de couleurs, plus sobres et plus finement exé-

1. Consulter à cet égard les *Mémoires du duc de Luynes*, t. IX.

2. La vente des fleurs atteignit, en 1749 — la première année de vente — la somme de 36,700 livres 12 sols, alors que celle des porcelaines proprement dites n'était que de 7,269 livres 19 sols. En 1750, les ventes ne montent qu'à 32,696 livres 4 sols dont 26,323 pour les fleurs.

cutés, ne sont pas chatironnés de noir d'une façon aussi lourde et aussi accentuée que dans celles de Mennecy. Quant à la pâte elle-même, — au *blanc,* pour nous servir du terme consacré, — rien ne la distingue de celle des autres fabriques; quelquefois même elle leur est inférieure.

La décoration peinte, à part celle des reliefs qui n'était à proprement parler qu'un coloriage, n'existe pas encore. Il n'y avait pas à ce moment de peintres sur porcelaine. A Saint-Cloud et à Chantilly, les seules fa-



JARDINIÈRE EN VIEUX SÈVRES (1760), FOND BLEU TURQUOISE.

(Collection de M. Ed. André.)

briques qui existassent à cette époque, on ne décorait les porcelaines qu'au moyen d'*à plats* bleus ou de motifs polychromes au trait reproduisant les décors archaïques japonais; ce n'était pas là de la peinture. La nouvelle manufacture, usant du privilège qui lui avait été concédé à elle seule, de dorer les porcelaines françaises, commença par peindre sur la panse des petits vases et dans le fond des assiettes des fleurs détachées ou de légers bouquets en plein or, mis en épaisseur et dessiné par brunissage *au clou*[1], mais il était nécessaire de faire autre chose et on dut,

1. C'est là encore un des signes caractéristiques qui permettent de reconnaître les véritables pâtes tendres décorées à Sèvres. Sur les anciennes porcelaines, l'or mis en épaisseur était *dessiné au burin,* au moyen de *clous* solidement ajustés dans un manche en bois. Au commencement du siècle, on a substitué aux clous des brunissoirs en agate qui ont changé ce caractère de dorure et causé une différence assez notable

pour former un atelier de décoration, s'adresser aux peintres sur éventails, nombreux alors, et aux émailleurs. Les uns et les autres conservèrent, au moins pendant un certain temps, et employèrent sur la porcelaine les procédés très différents d'exécution qui leur étaient propres, et on peut en voir les applications bien nettement tranchées dans la plupart des pièces de la vitrine qui renferme les premières porcelaines de Vincennes.

Les éventaillistes, généralement peintres de figures, habitués à ne se servir que de couleurs à la gouache, ont, au début, une exécution lourde et un peu pâteuse; ils abusent des lumières obtenues au moyen du blanc fixe pur ou légèrement coloré; peu familiarisés avec leur nouvelle palette, ignorant les effets qui se produisent sous l'influence du feu, ils se servent des mélanges ordinaires, sans se douter que certaines couleurs sont *dévorées* par d'autres qui s'exaltent à la cuisson, et que certains oxydes, au contraire, baissent de telle façon qu'ils ne donnent pas la moitié de la valeur qu'ils avaient avant leur passage au four; de là ces colorations parfois bizarres que l'on remarque dans les cartels d'un grand nombre de pièces datant de cette première époque : les verts trop bruns et surtout trop jaunes, les chairs couleur de brique, etc., etc.

Les seconds, au contraire, presque tous peintres de fleurs, d'oiseaux ou d'ornements, accoutumés à peindre d'une façon un peu précieuse des bijoux ou des objets de petite dimension sur un émail déjà cuit et qui se rapprochait, par sa nature et sa blancheur, de la couverte de la porcelaine, procèdent par traits fins et délicats; leurs fleurs sont plutôt dessinées en couleur que véritablement peintes, on en peut compter les coups de pinceau. A part un peu de sécheresse parfois, cette seconde manière convenait bien aux porcelaines élégantes et fines de la manufacture à ses débuts, et beaucoup de pièces ainsi décorées peuvent être classées parmi les œuvres les plus séduisantes de la céramique française.

Malgré leur perfection, les produits de la manufacture de Vincennes avaient cependant trop peu d'importance pour pouvoir lutter contre les porcelaines allemandes dont l'introduction en France continuait à prendre des proportions considérables, et la nouvelle entreprise était loin de répondre au but que s'étaient proposé ses fondateurs et aux espérances que

dans les traits ainsi brunis; dans le vieux Sèvres, ils sont secs, très nets, très arrêtés, et parfois assez profonds, la pointe du clou brunissant surtout par compression; dans les imitations, au contraire, ainsi que dans les porcelaines modernes, ils sont plus larges, moins écrits, et surtout moins gravés, pour ainsi dire, l'agate agissant beaucoup plus facilement et seulement au moyen d'un frottis un peu appuyé.

l'on en avait conçues en haut lieu. Au point de vue financier, c'était une mauvaise affaire ; outre les 250,000 livres que les intéressés lui avaient consacrées, le roi avait avancé des sommes importantes, et les ventes étaient relativement si faibles qu'elles couvraient à peine la moitié des frais, et que le gouffre se creusait chaque année davantage.

On comprit alors qu'il y avait une autre marche à suivre et que le succès ne pouvait venir qu'à la seule condition de tenter un grand effort. Louis XV, d'après les conseils de J.-B. de Machault, comte d'Arnouville, contrôleur général des finances et ministre de la guerre de 1745 à 1757, prit la manufacture sous son patronage, fixa à vingt ans la durée des privilèges qu'il lui avait concédés et lui avança, en l'espace de quatre ans, plus de 100,000 livres. Le savant Hellot, directeur de l'Académie des sciences, fut chargé de surveiller tout ce qui avait rapport à la fabrication et de s'occuper spécialement de ce qui concernait les pâtes, les couleurs et la cuisson ; l'ingénieux et fécond Duplessis, orfèvre de la cour, eut pour mission de fournir les dessins des formes et de donner tous ses soins à la parfaite exécution des pièces, dont la peinture et la dorure étaient faites sous la direction de Mathieu, peintre en émail qui jouissait d'une réputation assez méritée, mais qui fut remplacé bientôt par Bachelier, homme d'initiative, de goût et de savoir, dont l'heureuse influence se fit sentir sur tout ce qui avait rapport aux arts industriels de la fin du siècle dernier, et auquel Sèvres doit certainement les œuvres les plus parfaites qui soient sorties de ses ateliers.

Ce fut alors que commença cette époque si brillante de la fabrication qui comprend une période de trente années pendant lesquelles la manufacture, surtout au début, c'est-à-dire de 1750 à 1760, produisit les pièces exceptionnellement belles qui établirent sa réputation et dont l'exposition actuelle renferme, entre autres spécimens des plus remarquables, les vases catalogués sous les nos 762, 774 et 825, qui appartiennent à MM. Édouard André, le marquis de Vogüé[1] et Secrétan. Jamais le fameux *bleu de Sèvres* n'a atteint un éclat, une pureté et une profondeur comparables, jamais les ors n'ont été plus solides et plus brillants, faisant mieux valoir par opposition le blanc délicatement laiteux de la pâte ; c'est bien là de la véritable céramique dans sa plus belle manifestation, et non de ces produits hybrides comme on en a tant vu dans ces derniers temps et

1. Les porcelaines prêtées par M. le marquis de Vogüé et divers membres de sa famille proviennent du cabinet de J.-B. de Machault, qui, ainsi que nous l'avons dit, prit une part active à la création de la manufacture de Vincennes, et qui se mit avec Hellot en relations suivies qui eurent pour résultat la plupart des perfectionnements apportés à la fabrication.

qui font à l'œil l'effet d'être aussi bien en carton-pâte, en bois verni ou en stuc qu'en terre émaillée.

C'est l'époque où Hellot trouva ce beau rose si franc de ton et si éclatant, qui pouvait être employé en épaisseur pour les fonds et dont le secret semble s'être perdu avec lui ou avec celui qui le préparait sous sa direction, puisque, malgré l'admiration qu'il excita et la grande vogue qu'il obtint, on ne trouve pas une seule pièce portant une date postérieure à 1761; c'est ce rose qu'en Angleterre, et d'après la désignation un peu fantaisiste d'un amateur ou d'un marchand à l'imagination active, on appelle depuis longtemps *rose Du Barry*, bien que la fabrication de la plupart des pièces ainsi décorées remonte à une époque où Mme Du Barry était à peine née [1]. Un remarquable spécimen de ce genre qui figure à l'exposition est un petit *pot-pourri* (nº 628, à M. Fournier) auquel, malheureusement, il manque le bouton qui devait être formé par une fleur en relief; cette charmante pièce est de Vincennes, bien que le catalogue l'indique par erreur comme ayant été fabriquée vers 1765. On retrouve également ce beau rose sur une partie de l'écritoire (nº 569) prêtée par M. le baron Gustave de Rothschild. Cette admirable pièce, — en porcelaine tendre, quoique le catalogue la mentionne comme *pâte dure*, — est certainement une des merveilles de l'exposition actuelle.

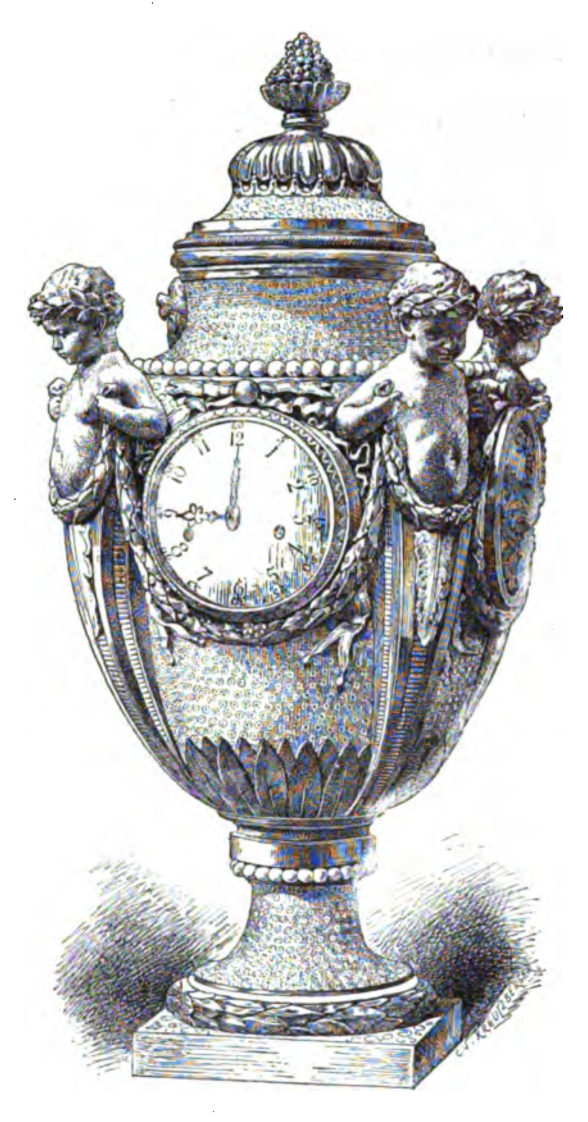
Une autre couleur, souvent employée pour les fonds, et que Hellot, qui l'a trouvée en 1746, avait empruntée aux porcelaines de l'extrême Orient, était le *bleu turquoise*, d'un ton doux et d'une suavité harmonieuse, quand il est posé sur une surface unie, mais sur lequel, au moindre relief, la lumière joue en vibrations et en transparences inattendues qui lui donnent l'éclat des pierres les plus précieuses : les deux petits *brûle-parfums* (nº 552, à M. le baron Sellière), imités évidemment d'un modèle chinois, peuvent également être rangés parmi les porcelaines les plus remarquables de cette époque.

Dans les fonds verts [2], aux tonalités variant depuis le vert le plus

1. Sur les trente-cinq pièces à fond rose qui figuraient à l'exposition du South-Kensington en 1862 et qui provenaient des collections les plus célèbres de l'Angleterre, dix-huit étaient antérieures à 1753 et dix portaient la date de 1757. Du reste, il faut se défier généralement, au moins en ce qui concerne les porcelaines de Sèvres, de certaines attributions qui ne reposent sur rien de sérieux; tels sont, par exemple, les vases désignés trop facilement sous le nom de *vases de Fontenoy*, tout simplement parce qu'ils portent des cartels représentant de banales scènes militaires comme il en existe tant sur un grand nombre d'autres pièces que nous connaissons, et qui étaient la spécialité du peintre *Genest*, comme les sujets de marine furent celle de son élève *Morin*.

2. Les fonds jaunes ne paraissent pas avoir été employés sur la pâte tendre; nous

tendre jusqu'au vert olive foncé, nous mentionnerons tout particulièrement le vase (n° 547 *bis*, à M. le baron Sellière) en forme d'urne, avec



PENDULE EN VIEUX SÈVRES, FOND ROSE.

(Collection de M. Aug. Sichel.)

guirlandes en relief et médaillons en camaïeu gris ; malgré ce que peut

devons signaler cependant une petite tasse et sa soucoupe à léger décor d'oiseaux et de fleurs (n° 486, à M. A. Pannier), essai non terminé, semble-t-il, qui fait regretter que ce genre de décoration n'ait pas été continué.

avoir d'un peu choquant, au premier abord, sa base cylindrique tronquée, posé, pour ainsi dire, en équilibre sur un socle à cannelures, ce beau vase est, sous le rapport de la fabrication, de l'exécution et de la dorure, une des œuvres les plus parfaites que la céramique ait produites.

Le succès qui avait suivi les vigoureux efforts tentés depuis la réorganisation de la société et l'importance qu'avait prise la fabrication, en rendant nécessaire la création de nouveaux ateliers et en exigeant, par conséquent, un local plus vaste que celui qui avait été concédé dans le principe, déterminèrent le transfert de la manufacture dans des bâtiments spécialement construits pour elle à Sèvres; le souvenir de l'ancienne manufacture s'effaça bien vite, et bientôt, alors comme aujourd'hui, on ne connut plus que Sèvres; mais il n'en est pas moins vrai que c'est à Vincennes que furent fabriquées, de 1748 à 1756, les plus belles pièces de pâte tendre, celles qui établirent dans toute l'Europe la renommée de la *porcelaine de France*, comme on l'appelait alors. A partir du moment où Louis XV prit la manufacture à son compte, les intendants de la maison du roi qui étaient chargés de sa haute administration et les directeurs, qui avaient une remise assez élevée sur les ventes, cherchèrent par tous les moyens possibles, les premiers par zèle, les seconds par intérêt, à faire prospérer le nouvel établissement, au point de vue commercial bien plus que sous le rapport véritablement artistique. On abandonna ces recherches savantes qui avaient conduit autrefois à la découverte des beaux fonds que nous avons signalés plus haut, et c'est à peine si on sut tirer parti de l'application sur la porcelaine tendre, faite par Parpette, vers 1776, des émaux translucides pouvant être employés en épaisseur. Il y avait là en germe tout un système nouveau de décoration auquel on ne pensa même pas, et on se borna, sur les modèles déjà fabriqués, à tracer des cordons ou des guirlandes de perles d'émail posées sur des paillons d'or et accompagnées de petits médaillons en réserve dont l'encadrement était formé par des plaques d'or mince délicatement repoussé et gravé et fixées sur la couverte au moyen de fondants incolores; c'était un véritable travail de bijouterie, fin et délicat, qui montre, par sa perfection même et par l'effet charmant obtenu ainsi sans grands frais d'imagination, tout ce que les habiles artistes de Sèvres, dirigés dans cette voie, auraient pu trouver de nouveau et d'imprévu. La belle paire de vases (n° 507) qui appartient à M. le baron Gustave de Rothschild, est certainement un des spécimens les plus remarquables dus à ce genre de décoration, dont l'application plus simple, mais qui n'en est pas moins des plus charmantes, se trouve représentée par le

tête-à-tête (n° 496) à fond bleu avec bordure blanche en réserve, prêté par M. Fournier.

A Sèvres on chercha moins qu'à Vincennes de nouvelles formes et on n'entreprit que le plus rarement possible, et en reprenant surtout les anciens modèles, la fabrication des pièces importantes et des vases d'apparat que le public n'achetait pas et qui étaient seulement réservés pour les cadeaux à faire aux souverains et aux ambassadeurs; on s'attacha principalement à tout ce qui était d'une vente facile et journalière, services de table, cabarets, *tête-à-tête* ou *solitaires*, jardinières, cache-pots, petites garnitures de vases, *pots-pourris*, etc., etc., dont l'exposition actuelle renferme un grand nombre d'échantillons qui portent tous ce cachet de distinction et d'élégance un peu maniérée qui caractérise généralement les productions artistiques et industrielles de cette époque, mais qui, en réalité, et à part quelques exceptions, ne se distinguent que par le charme irrésistible que communique aux moindres objets cette merveilleuse pâte, si douce et si chatoyante au regard, et qui restera une des découvertes les plus glorieuses de l'industrie française.

ÉDOUARD GARNIER.



L'ARCHITECTURE MODERNE

A VIENNE[1]

(DEUXIÈME ARTICLE)



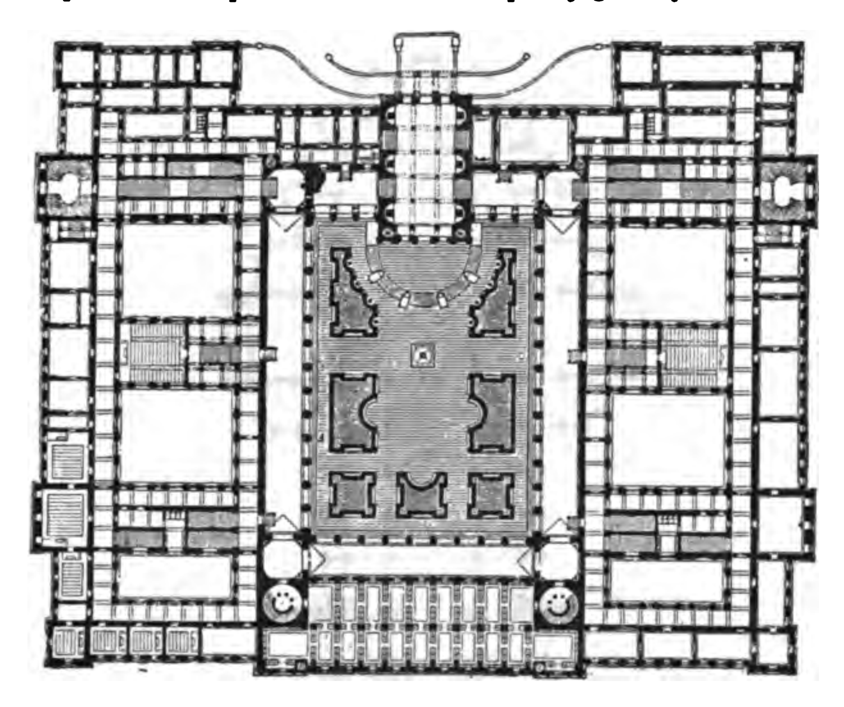
A droite de l'Hôtel de Ville, en parallèle avec le Parlement, se groupent sur un plan presque carré les bâtiments de la nouvelle Université. C'est encore un ensemble colossal occupant une surface de plus de 21,500 mètres. On sent bien, par les dimensions peu ordinaires de tous ces édifices, que le terrain n'a pas manqué lors de la répartition première.

L'architecte Ferstel fut chargé, il y a une dizaine d'années, de la composition des plans de cette nouvelle Université. Il vient de mourir et laisse son œuvre inachevée. Sa mort est un deuil pour Vienne, qui perd en lui un artiste dont elle pouvait être justement fière[2].

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, t. XXX, p. 122.

2. Henri Ferstel naquit à Vienne le 7 juillet 1828. Il fit d'excellentes études à l'École polytechnique, puis suivit les cours supérieurs de l'Université. Élève de Van der Müll et de Siccardsburg à l'Académie des Beaux-Arts, il devint l'auxiliaire de son oncle, l'architecte Stache. Il exécuta avec lui l'autel de la chapelle Sainte-Barbe, dans la cathédrade. Son succès dans le concours de l'église votive, les beaux travaux de cette église, ceux qu'il exécutait en même temps à Vienne et à Brünn, en Moravie, où il construisit l'église protestante, lui firent une grande réputation. Il fut nommé pro-

Ferstel était, en effet, un talent des plus souples, d'un goût sûr et délicat. Ses œuvres très nombreuses et différentes en témoignent. Telles l'Église votive, la Banque nationale, le Laboratoire de chimie, le Musée autrichien des arts et métiers. Mais, bien que la façade principale de la nouvelle Université ne soit pas encore achevée, et que cet édifice soit ainsi privé de son plus bel ornement, on peut juger déjà du caractère



PLAN DE LA NOUVELLE UNIVERSITÉ, A VIENNE.

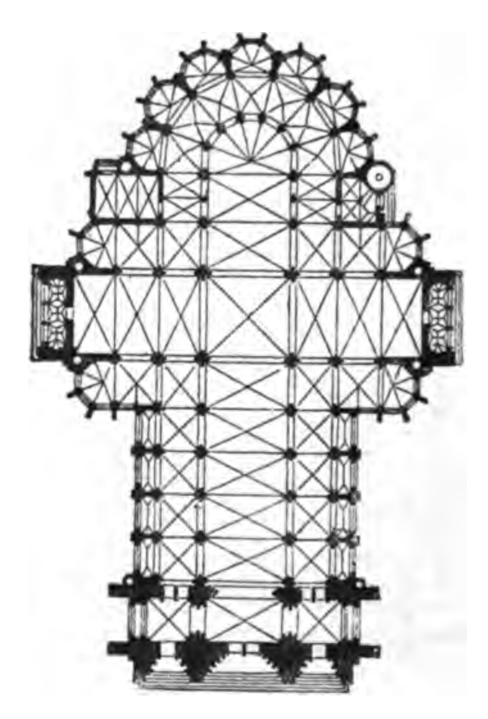
(Ferstel, architecte.)

imposant du monument par les corps de bâtiment en aile aujourd'hui terminés. Ces bâtiments doivent contenir les services importants des Facultés de droit, de médecine, de philosophie et de théologie. Ces différentes Facultés forment, avec la façade principale réservée aux salles de fêtes et la façade postérieure, où sera installée la bibliothèque, un vaste périmètre de constructions enveloppant une cour centrale entourée d'arcades de 67 mètres sur 47. Ces galeries relient ensemble tous les escaliers principaux. Quatre autres grandes cours et quatre petites éclairent et

fesseur, puis recteur, à l'École polytechnique supérieure. L'Empereur lui conféra le titre de baron. Aimé et estimé de tous, il est mort au mois de juillet dernier.

aèrent l'intérieur des constructions. La bibliothèque contiendra quatre cents travailleurs assis, et les différentes Universités réunies pourront recevoir à la fois, dans quarante-six amphithéâtres ou salles de cours, plus de six mille étudiants.

Ce plan gigantesque s'accuse, à l'extérieur, par des ordonnances classiques du meilleur style italien de la Renaissance. Belles de proportion,

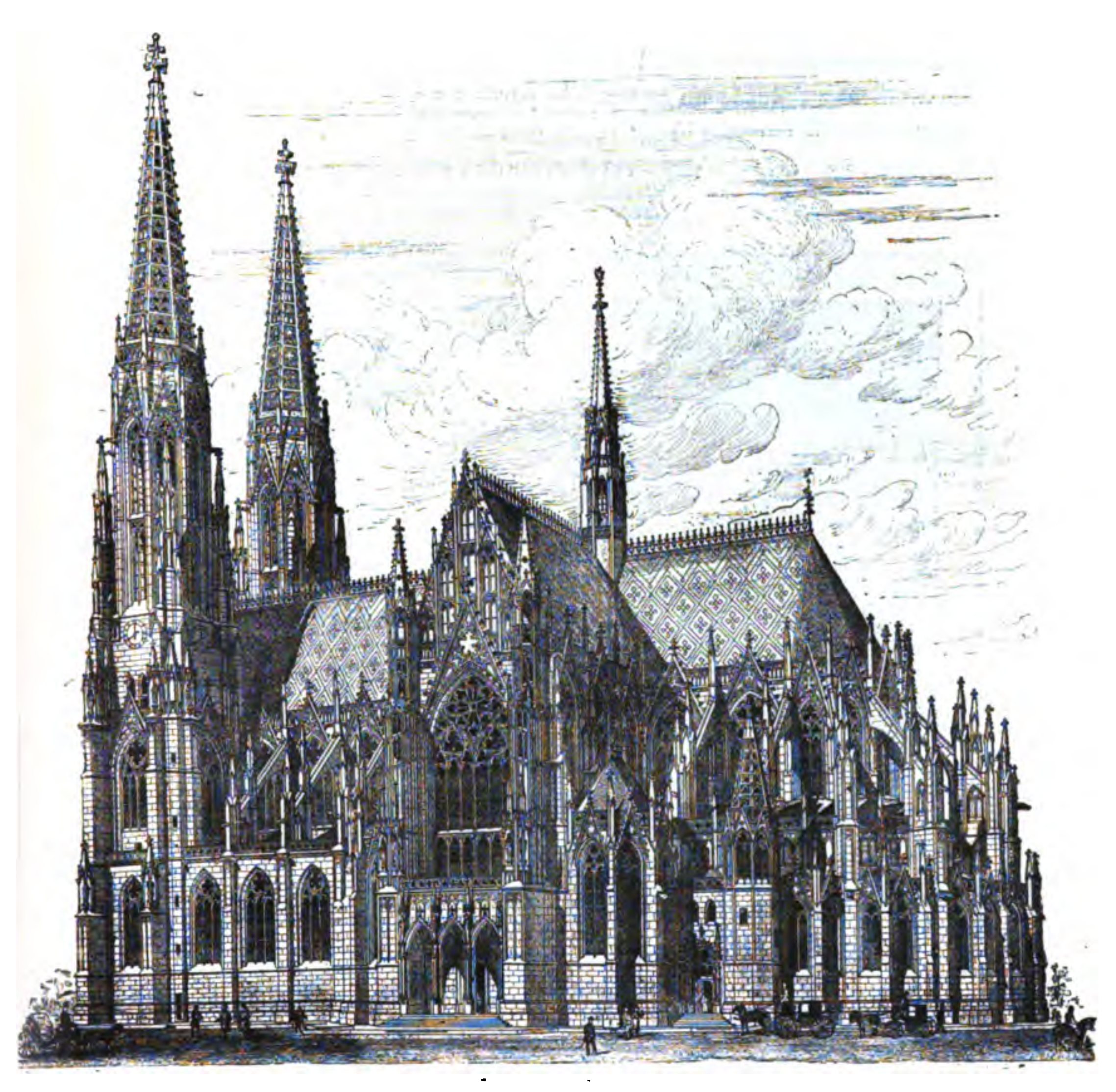


PLAN DE L'ÉGLISE VOTIVE, A VIENNE.

(Ferstel, architecte.)

intéressantes de détails, elles charment par leur ensemble noble et harmonieux. Certes, il n'y a pas là, dans ces réminiscences de Sansovino, un effort très-original, mais, à vrai dire, le style adopté convient assez à ces Universités agglomérées, où les traditions latines s'imposent, où le passé enseigne l'avenir.

Ferstel avait été peut-être plus indépendant lors de la construction du Laboratoire de chimie et du Musée autrichien. Continuant les méthodes viennoises en les perfectionnant, il a construit ces édifices en briques, en utilisant les tons variés de la brique et en l'enrichissant de terres cuites et émaillées rapportées. Ce laboratoire de chimie est certainement le meilleur spécimen de ce genre d'architecture à Vienne. Le Musée autri-

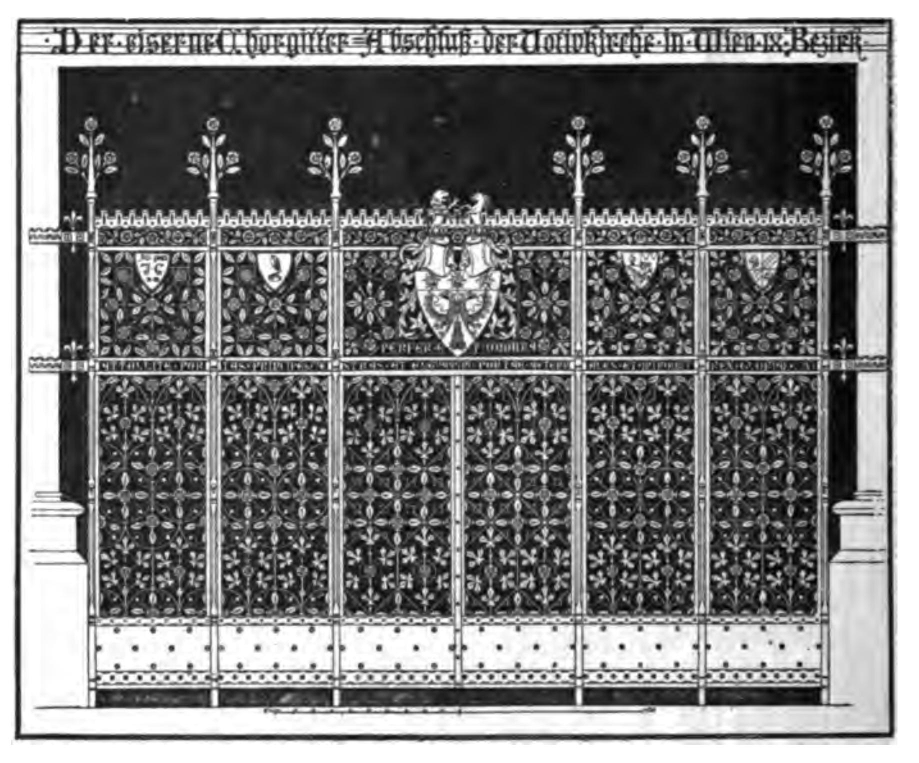


VUE CAVALIÈRE DE L'ÉGLISE VOTIVE, A VIENNE[1].

(Ferstel, architecte.)

1. L'importance de ce monument et la place qu'il occupe dans l'étude de notre collaborateur nous engagent à republier la gravure que nous en avions donnée en 1880.

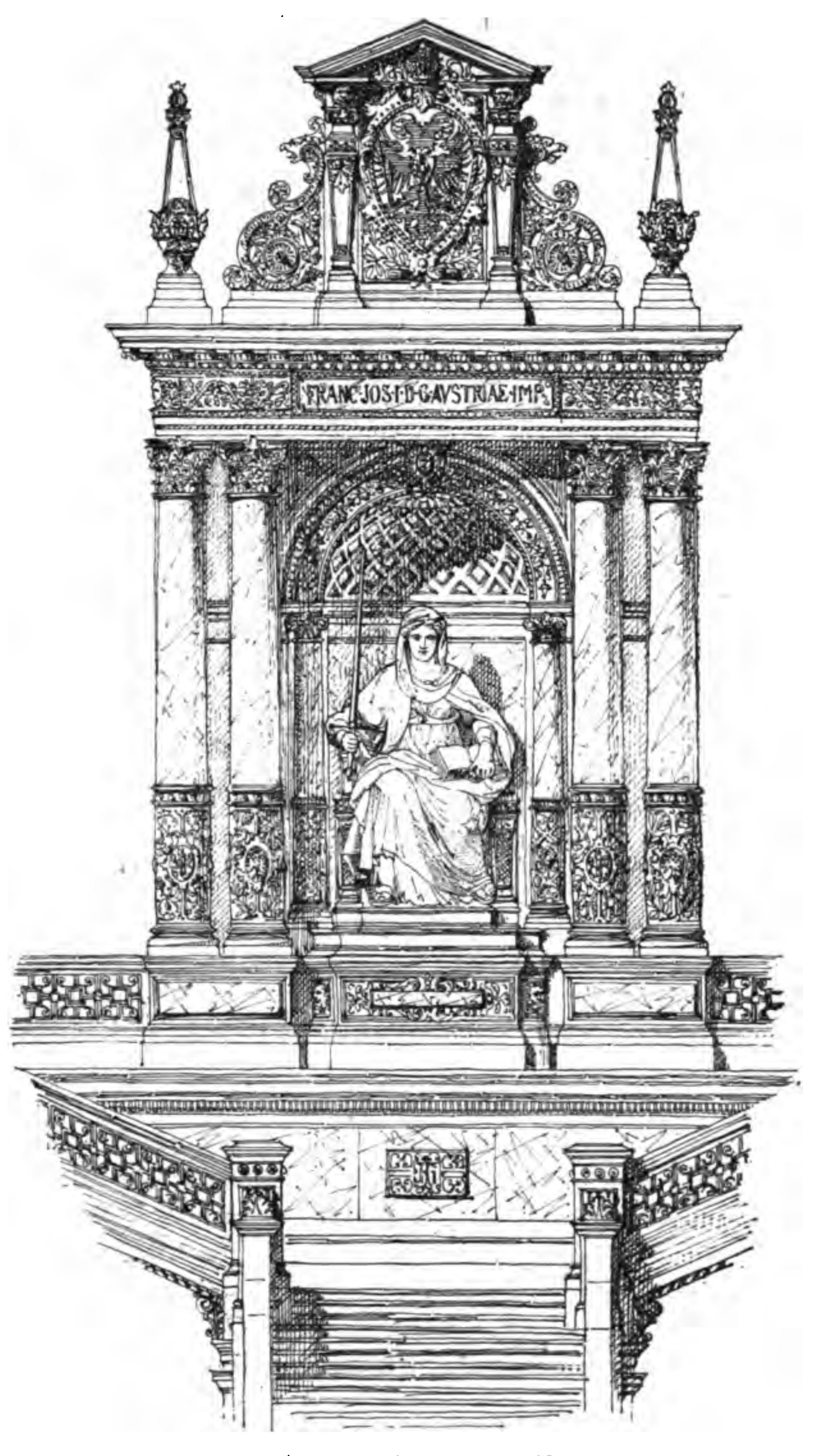
chien des arts et métiers et les écoles adjointes sont également intéressants au point de vue de ces essais de coloration des surfaces extérieures. Les ornements en terre cuite, les sgraffitti, les médaillons à la della Robbia donnent au Musée un aspect très particulier. Du reste, tout ce petit musée, dû à l'heureuse initiative du professeur Eitelberger, qui en est le directeur, est parfait d'heureuse distribution et d'intelligent agencement.



GRILLE DU CHŒUR DE L'ÉGLISE VOTIVE, A VIENNE.

(Ferstel, architecte.)

Ses salles allongées se groupent bien de chaque côté de l'atrium central entouré de deux étages de galeries en arcades dont les voûtes sont décorées de gracieuses arabesques. Nous faisons des vœux ardents pour que l'Union centrale des arts décoratifs puisse, à bref délai, doter enfin Paris d'un semblable musée, si nécessaire à l'instruction de nos industries d'art. Ces musées sont partout à l'étranger maintenant. Des villes d'ordre secondaire en possèdent comme les capitales ; Salzbourg, Nuremberg en ont d'importants. Paris seul est en retard, et pendant ce temps nos



GRAND ESCALIER DU PALAIS DE JUSTICE, A VIENNE.

(M. Wielemans, architecte.)

industries d'art souffrent chaque jour davantage de la concurrence étrangère, de plus en plus instruite, encouragée et envahissante.

Mais le monument qui a depuis longtemps établi la réputation de Ferstel à Vienne, c'est l'Église votive. En 1853, l'archiduc Ferdinand-Maximilien, plus tard empereur du Mexique, convia tous les peuples si divers de la monarchie à élever une grande église pour rendre grâces au ciel d'avoir préservé les jours de l'empereur, menacés par un criminel attentat. Les souscriptions affluèrent et tous les architectes autrichiens et étrangers furent invités à présenter des projets suivant un programme donné.

Celui de Ferstel fut classé premier parmi soixante-quinze projets envoyés[1]. Commencés en 1856, sous la direction de cet architecte, continués sans interruption, les travaux n'ont été terminés qu'en 1878 et inaugurés le 24 avril 1879[2], jour anniversaire des noces d'argent de l'empereur. Le style gothique était imposé. Ferstel fit une merveille en s'inspirant des meilleurs édifices du XIII[e] au XIV[e] siècle.

L'église se compose d'une nef avec bas côtés, d'un transept avec doubles chapelles accolées aux extrémités, et d'un chœur avec collatéraux, autour duquel rayonnent sept chapelles absidales. Deux hautes tours avec flèches en pierre dominent la façade principale, percée de trois portes diadémées de gâbles riches. Les hautes fenêtres de la nef et du transept sont également surmontées de gâbles qui silhouettent les corniches supérieures et contribuent avec les arcs-boutants à mouvementer l'enveloppe générale de l'édifice. Les petites chapelles du transept s'accusent en contre-bas, à droite et à gauche des portails latéraux abrités sous un avant-porche flanqué d'escaliers. Leurs spirales ajourées montent élégamment jusqu'aux combles ; à la croisée s'élève une flèche métallique. Telle est la physionomie générale de cette église toute d'élancement et de grâce.

A l'intérieur, la nef dresse ses colonnettes en faisceaux jusqu'aux voûtes d'azur ornementées dans une tonalité riche harmonisée d'or. Le mobilier; la chaire de pierre inspirée par celle de Saint-Étienne; le maître-autel en orfèvrerie surmonté d'un baldaquin à pinacles sur quatre colonnes de marbre rouge; les grilles en fer forgé, travaux dans lesquels les forgerons viennois sont restés maîtres ; les lustres, la menuiserie, les vitraux bien composés, tout témoigne de la conscience apportée par l'architecte dans l'étude des moindres détails de ce très remarquable édifice.

1. Ferstel n'avait alors que vingt-cinq ans. La nouvelle de son succès lui parvint à Naples où il se trouvait, ayant obtenu de l'Empereur une bourse pour faire un voyage d'étude en Italie.

2. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2[e] période, t. XXI, p. 274.

Ferstel restera donc, par ses œuvres variées et excellentes, un des artistes les plus éminents, au milieu de ce groupe d'architectes de talent auxquels est incombée la tâche lourde, mais glorieuse, de construire une ville nouvelle. Toutefois, avec de si grandes qualités de savoir et de goût, avec une facilité remarquable d'assimilation, cet éminent architecte aura manqué assurément de conviction ; il n'aura pas eu la foi, cette vertu supérieure qui seule peut pousser l'artiste en dehors des voies connues, l'entraîner à la recherche de son idéal propre et lui inspirer une œuvre vraiment originale.

Sur le flanc gauche du nouveau Parlement, dans une position oblique peu expliquée par le plan environnant, a été bâti le nouveau Palais de justice[1] par l'architecte Wielemans. Élève de Hansen, il s'est affranchi bien hardiment des doctrines classiques de son professeur. Son édifice est en Renaissance allemande très accentuée, de celle que nous pourrions rapprocher des ruines du château de Heidelberg, ou même confondre avec les compositions flamandes des de Vries et des Dietterlin. Assurément, on se représente plus aisément l'immuable justice abritée sous les colonnades antiques du palais voisin, le nouveau Parlement, que derrière ce monument aux formes fantaisistes et à pignons dentelés. Les façades du nouveau Palais de justice sont, d'ailleurs, de bonnes silhouettes et sont ornées de détails variés et ingénieux.

A l'intérieur, au delà d'un premier vestibule, s'étend une salle des pas perdus enveloppée sur trois côtés de deux étages de portiques superposés. Au fond, un escalier droit, monumental, se divise à mi-étage en deux révolutions latérales. Sur le palier intermédiaire, faisant fond, une grande figure de la Justice siège dans une niche encadrée d'une abondante architecture. Un plafond lumineux, porté par une charpente en fer bien apparente, couvre cette salle ornée de peintures et d'arabesques. Nous constatons avec regret, sous les voûtes des portiques, certaines peintures décoratives qui présentent des reliefs ornementaux simulés d'un goût peu acceptable. En somme, une œuvre intéressante, nous oserions même dire amusante, si nous ne parlions pas dans le temple de Thémis.

PAUL SÉDILLE.

(La fin prochainement.

1. La position singulière et désavantageuse de cet édifice a été adoptée, dit-on, pour ne pas enlever au palais Auenperg, situé en arrière, la vue de la Ringstrasse.



JOURNAL

DU

VOYAGE DU CAVALIER BERNIN

EN FRANCE

PAR M. DE CHANTELOU

MANUSCRIT INÉDIT PUBLIÉ ET ANNOTÉ PAR M. LUDOVIC LALANNE

(SUITE)



Le quinzième d'octobre, étant allé chez le Cavalier, j'ai trouvé M. Colbert qui travaillait avec lui; le signor Mathie y était aussi examinant le travail qui s'était fait suivant les mémoires de M. Colbert pour placer les offices de bouche et gobelet, et l'on avait réservé à placer ceux des Reines et de M. le Dauphin de l'autre côté de la cour des cuisines, et l'on avait placé le Conseil et autres officiers du côté de Saint-Germain. M. Colbert a dit que rien n'était préférable à ces offices, qui marchent devant le Conseil et devant tous les grands officiers, de sorte qu'il a été dit qu'il faudrait changer cette distribution. L'on a parlé de la conduite des eaux et des réservoirs qu'il fallait avoir, pour cela, des lieux communs auxquels il faut avoir grand égard, peur de l'infection. L'on a parlé aussi des lieux à mettre des eaux pour remédier au feu. Il s'est fait diverses propositions pour cela et pour les lieux communs que le Cavalier a dit devoir être mis au haut des grands et petits escaliers pour ce que l'odeur monte et n'empêche rien, et à l'égard du feu il a dit que quand il se prend en bas le secret est de boucher tous les lieux afin de l'étouffer, et en haut qu'il faut lui donner de l'air; qu'on peut faire quatre réservoirs d'eau, sous les premières rampes des grands escaliers, dont on

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 2e période, p. 181, 305 et 501; t. XVI, p. 170 et 316; t. XVII, p. 71; t. XIX, p. 283; t. XX, p. 273, 447; t. XXI, p. 185 et 378; t. XXII, p. 94; t. XXIII, p. 271; t. XXIV, p. 360; t. XXV, p. 524, et t. XXVI, p. 178, 529; t. XXVII, p. 271, t. XXVIII, p. 255 et t. XXIX, p. 257 et 451.

pourra la tirer avec des pompes. A l'égard des citernes projetées dans les petites cours, M. Colbert y a fait de grandes difficultés, ne voulant pas, a-t-il dit, être l'auteur de faire des lieux souterrains dans le Louvre pour l'inconvénient des poudres qu'on y pourrait mettre et du monde qu'on y pourrait cacher[1]. Le Cavalier a dit que les citernes étaient exemptes de soupçon étant seulement sous les cours et non sous le bâtiment; qu'à l'égard d'y cacher du monde, l'eau l'empêche.

Durant cela, l'abbé Butti est venu qui s'est assis, qui a servi, comme moi, à expliquer au Cavalier ce que disait M. Colbert. Il avait commencé à dire que l'appartement du Roi doit être plus grand qu'il n'est, étant trop serré, et celui de la Reine aussi. Le Cavalier a dit qu'il songerait à l'accroître; l'on a parlé après des salles pour le bal et pour banqueter, que M. Colbert a trouvées trop éloignées au lieu où le Cavalier les a mises. Il a toujours insisté qu'elles étaient bien là où il les avait placées, et a dit que pourtant il y penserait. L'on a aussi fort discouru au sujet de la chapelle, afin de la faire assez grande pour servir de paroisse à la Cour et y pouvoir faire toutes sortes de fonctions épiscopales et curiales, comme l'on faisait autrefois à la Sainte-Chapelle, qui était celle du palais de nos Rois, qu'ils voulurent quitter et donnèrent pour servir de siège à la justice, afin aussi de n'être pas tant dans le milieu de la ville; inconvénient d'en faire deux; autre inconvénient que le Roi descendît ou que les canailles fussent à celle du Roi. Dans ces divers raisonnements l'on est demeuré jusques à deux heures après midi; enfin M. Colbert s'en est allé et a dit qu'il fallait agiter, durant le temps que le Cavalier avait à rester, diverses difficultés. Lui sorti, l'on a dîné. A la sortie de table, étant demeuré seul avec le Cavalier, il a dit qu'il attendrait encore jusques au dimanche au soir, mais que, si l'on ne lui donne congé, il le prendra et s'en ira à ses dépens; qu'il est vieux, qu'il ne veut pas attendre à se mettre en chemin dans l'hiver, qu'il ne fait à présent plus rien. Je lui ai assuré qu'il serait expédié, et lui ai dit que M. Colbert le priait de voir la grande écurie et où l'on la pourrait placer, et la petite. Le Cavalier m'a dit que celle-ci était bien où elle est, sinon qu'il n'y a pas de lieu pour placer les officiers et les pages. Je lui ai proposé pour cela de faire des logements dans la galerie, mais l'inconvénient des cheminées y est un obstacle. Le Cavalier a dit que les cheminées dans les murs réussissaient bien, les faisant rondes, que cela n'affaiblirait point les murs et qu'elles se nettoient facilement.

Il a été l'après-dînée accommoder le tapis fait pour couvrir la table où est son buste, puis nous sommes allés à la grande écurie et dans le manège. Il m'a dit que ceux d'Italie avaient des lieux hauts et bas pour dresser les chevaux aux montées et aux descentes. De là, il est allé aux fondations du Louvre où ayant vu les conduits faits par Levau pour les eaux nécessaires pour le Louvre, il a dit qu'il s'en servirait, que c'étaient des lieux souterrains, nonobstant ce qui s'était dit le matin, qu'il les continuera par-dessous la façade à l'endroit où sera la porte. De là nous sommes allés aux PP. de l'Oratoire et puis je l'ai remené.

1. On voit que l'esprit de Colbert était hanté par le souvenir de la fameuse *conspiration des poudres*, sous Jacques Ier, en 1606.

Le seizième, étant demeuré malade, mon frère et mon neveu Fréard ont été tenir compagnie au Cavalier. Ils l'ont trouvé à ce qu'ils m'ont dit sur ses plans pour accommoder les salles pour bals et banquets au goût de M. Colbert, et suivant ce qu'il avait proposé le jour précédent. Mme d'Aiguillon y est venue au sujet de la Sorbonne. L'après-dînée, il a été à l'Académie et y a dessiné; après il a été aux fondations, et ensuite est venu me voir. Il m'a montré son académie qui est une figure en forme de captif, laquelle est belle et de ce que l'on dit de grande manière [1]. Il m'a dit en riant qu'il était venu afin que je ne l'oubliasse pas dans mon testament. L'abbé Butti était avec lui. Il a parlé ensuite de son départ et a dit qu'il ne pouvait comprendre comment on le différait sans lui en faire entendre la raison. L'abbé Butti lui a dit à cela, que M. du Metz lui avait demandé combien il avait de personnes avec lui, sans doute pour la voiture, et qu'il lui avait dit : lui et six autres.

Le dix-septième, j'ai trouvé le Cavalier travaillant au dessin d'une Vierge adorant un petit Christ dans un linge porté par deux anges. M. du Metz est venu aussitôt qui lui a dit que la cérémonie de la première pierre se ferait sur le midi. M. de Créqui est venu après qui a entretenu quelque temps le Cavalier. J'ai envoyé quérir cependant le carrosse du Roi. Mignard a envoyé montrer au Cavalier un tableau de Paul Véronèse qui est à lui. C'est un *Moïse trouvé sur les eaux.* M. de Créqui m'a demandé ce que je l'estimais. J'ai dit qu'il valait bien cinq cents écus. « J'en donnerais bien cent cinquante juste », a-t-il répondu. J'oubliais à dire que j'ai été porter à S. A. R. le dessin pour la cascade de Saint-Cloud, qu'il a fait peindre à Bourson. Il m'a demandé d'abord qu'il l'a vu : « où mettre cela ? » Je lui ai dit : « au lieu où est le grand jet d'eau ». — « Mais mon jet d'eau ? » a dit Monsieur. J'ai répondu qu'il serait conservé, et qu'afin qu'on pût mieux exécuter l'intention du Cavalier, il m'avait promis que, d'abord qu'il serait à Rome, il ferait faire un modèle en terre de cette cascade, qu'on exécuterait en bois, afin qu'il pût être apporté ici. S. A. R. a parlé après du dessein du Louvre, et m'a dit que de rétrécir la cour et d'ôter tous les ornements qui y sont, cela lui déplaisait fort, qu'on voulait n'y faire que des choses simples. J'ai répondu que les choses qu'on y ferait auraient l'ornement qu'elles devaient avoir. M. le maréchal du Plessis a dit qu'en Italie l'on avait raison de cacher les combles, parce qu'on n'avait point d'ardoise, que leur taille était vilaine, mais que les couvertures ici avaient leur beauté. Je n'ai point débattu la question et m'en suis venu chez le Cavalier qui était avec M. de Créqui, et nous sommes entrés dans son carrosse, le Cavalier, l'abbé Butti et moi; celui du Roi arrivant en même temps, les signors Paule et Mathie sont venus dedans.

Étant descendu aux fondations, l'on a discouru de ce qui se pratiquait en pareilles occasions, et l'on a dit qu'au Val-de-Grâce, Mansart avait donné la truelle à la Reine. M. du Plessis-Guénégaud [2] a dit qu'il croyait que c'était au surintendant des bâtiments à donner la médaille au Roi et la truelle. L'abbé Butti m'a prié de m'en instruire, mais personne n'en a dit autre chose.

1. Ce dessin est actuellement dans les cartons du Louvre, où il porte le n° 9585.

2. Henri Guénégaud, seigneur du Plessis et de Fresne, secrétaire d'État, né en 1609, mort en 1676.

A quelque temps de là est venu M. Colbert qui a dit à l'abbé Butti de dire au Cavalier qu'il n'avait qu'à dire ce qu'il voulait de l'honneur de la cérémonie, et qu'on le lui donnerait. En même temps le Roi ayant envoyé demander si tout était prêt, l'on a dit qu'oui. Varin était là tenant sa médaille qu'il avait dès le matin apporté montrer au Cavalier, qui lui avait dit qu'elle avait trop de relief. Il lui avait répondu que c'était le goût de M. Colbert, qu'il était bien aise que M. le Cavalier dît qu'il les fallait de relief fort bas, pour ce que c'était aussi son avis. Il avait aussi les deux plaques de cuivre contenant les inscriptions, elles ont été posées l'une d'un côté, l'autre de l'autre, dans l'enchassure d'un marbre carré et entre les deux la médaille qui est du prix de cinq cents écus. Il y avait là une truelle d'argent, aussi les armes du Roi, un marteau et deux pinces. M. Colbert a tenu quelque temps une toise, puis l'a baillée à M. Perrault et ne l'a pas reprise depuis. Le Roi a fait accueil au Cavalier et a considéré l'appareil de la cérémonie. M. Colbert a présenté à Sa Majesté la médaille, qui l'ayant considérée et fait voir à quelques-uns près d'elle, l'a mise dans la place qui lui était destinée. Le Cavalier ensuite a présenté la truelle à Sa Majesté, après avoir pris dessus du mortier dans un grand bassin d'argent qui était là. Le Roi l'ayant prise a mis ce mortier dans l'enchassure de la pierre de marbre. M. le maréchal de Gramont étant survenu, le Roi a fait tirer la médaille qui était déjà posée pour la lui faire voir. Il a fallu pour cela chercher un compas, pour avec la pointe la tirer du lieu où elle avait été mise. Le maréchal l'a considérée d'un côté et d'autre, et le Roi après l'ayant remise en sa place, l'on a posé une grande pierre sur celle de marbre où le Cavalier a mis quelques truelles de mortier. Villedot a baillé au Roi le marteau avec lequel Sa Majesté a donné quelques coups, puis avec les pinces l'on a accommodé la pierre posée pour couvrir celle de marbre. La cérémonie finie, le Roi s'en est allé. Le Cavalier et le signor Mathie, qui a toujours été auprès de lui durant qu'elle a duré, s'en sont allés au carrosse avec l'abbé Butti. Cependant il s'est mu une contestation pour tous ces outils. Pietro qui est au signor Mathie les voulait avoir, tenant la truelle et tiraillant pour avoir le marteau des mains de Villedot; Bergeron voulait lui ôter cette truelle, l'estafier du Cavalier l'en empêchait. Il est survenu force gens pour les entrepreneurs. J'ai dit aux uns et aux autres que M. Colbert réglerait cela; qu'ils laissassent ces outils aux gens du Cavalier, ce qu'ils refusaient de faire. Alors je leur ai dit de me les bailler à moi, comme en dépôt, en attendant que M. Colbert en eût décidé. J'ai donc apporté ces outils dans le carrosse du Cavalier. Après cette contestation, il y en a eu d'autres; car le Roi ayant fait faire largesse de cent pistoles en pièces de 30 s., de 15 s. et de 5 s. qui ont été jetées dans la fondation, ç'a été une mêlée furieuse de manœuvres, de travailleurs et même de soldats pour ramasser cet argent.

Après le dîner, le Cavalier s'est occupé à ombrer son dessin de Vierge, et vers le soir est sorti pour aller voir M. de Ménars que nous n'avons point trouvé. De là, j'ai mené le Cavalier chez Bourdon. J'oubliais à dire que pendant que je voyais dessiner le Cavalier, il m'a dit qu'une des choses à quoi il pensait davantage, c'était quand il prendrait congé du Roi, de le remercier de la grâce qu'il lui avait faite de me mettre auprès de lui, et de dire à Sa Majesté combien j'avais eu de soin et d'affection de l'assister,

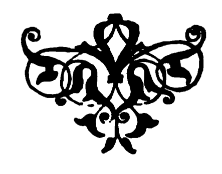
combien j'ai d'intelligence dans tout ce qui regarde ces arts-ci. Je l'ai remercié lui disant que je lui étais bien obligé, que j'étais payé par le plaisir que j'avais eu auprès de lui, que d'ailleurs ce m'était un bonheur d'avoir eu la compagnie d'un homme illustre et singulier comme il est, et qui tient depuis si longtemps le premier rang parmi ceux de sa profession. Il s'est humilié et a dit qu'il m'était bien obligé. Je lui ai ajouté que quand il donnerait quelque opinion de moi avantageuse, elle servirait à autoriser ses ouvrages de l'excellence desquels je suis très convaincu, mais qu'en France le nombre des ignorants dans la beauté des arts est si grand, que si l'on ne cherche à donner de la foi aux paroles de ceux qui entendent [1], leur parti sera de beaucoup trop faible. Je lui ai dit ce qu'avait le matin allégué M. le maréchal du Plessis.

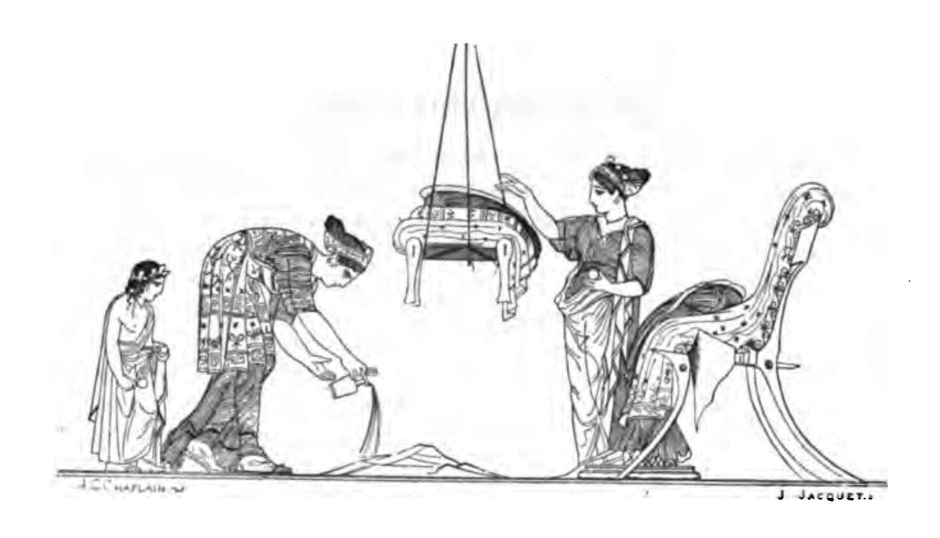
Au sortir de chez Bourdon, ayant ramené le Cavalier chez lui, je suis allé chez M. Colbert et lui ai rendu compte de la question du matin. Il m'a dit que si c'était le Cavalier, non seulement ces outils mais toute autre chose lui serait accordée sans difficulté, mais qu'un Pietro et un autre sans nom, il n'y avait pas d'apparence; que cela était du droit des entrepreneurs; m'a répété : si le Cavalier les voulait, etc. Je lui ai dit que je le lui dirais. Il m'a dit qu'il le verrait; et comme je sortais, il m'a dit qu'il craignait bien que, le Cavalier absent, les choses n'allassent pas bien. Étant revenu chez moi, Mazières y est venu, qui m'a dit que ç'avait été à leurs dépens que cette truelle et autres choses avaient été faites, qu'elles leur appartenaient de droit, que M. Messier, qui avait servi au Val-de-Grâce, avait eu la truelle que lui, Mazière, avait achetée à son inventaire; que si le Cavalier la voulait, il était le maître; qu'il leur laissât seulement le marteau et une pince; que Pietro avait dit : *Questi coglioni francesi*. J'ai répondu que j'y avais toujours été et ne l'avais point entendu, qu'il ne fallait pas croire cela.

LUDOVIC LALANNE.

(La fin prochainement.)

1. C'est-à-dire : si l'on ne cherche pas à donner de l'autorité aux paroles de ceux qui sont entendus dans les arts.





LES CÉRAMIQUES DE LA GRÈCE PROPRE

VASES PEINTS ET TERRES CUITES[1]



Nous nous apprêtions à rendre compte ici de cet ouvrage, quand la mort est venue subitement frapper M. Dumont. Le vide qu'il laisse au ministère de l'instruction publique où, depuis cinq années, il dirigeait l'enseignement supérieur, se fera longtemps sentir. Il avait entrepris une grande et noble tâche, la régénération de notre pays par la science. Persuadé qu'une nation qui veut tenir dans le monde un rang honorable ne saurait négliger les fortes études, il avait fait entrer nos facultés dans une voie nouvelle, en y provoquant un zèle général pour la recherche scientifique. Il lui restait encore beaucoup à faire, et, s'il eût vécu, nous eussions vu, sans doute, la plupart de nos grands établissements d'instruction supérieure transformés par son heureuse initiative. Mais ce qu'il a fait subsiste, et les facultés animées d'une vie qui leur était inconnue, les bibliothèques enrichies, les bâtiments réparés ou reconstruits sur de plus vastes plans, les chaires multipliées, de nombreux auditeurs groupés autour d'elles, disent assez que ses efforts pour répandre et développer en France le goût de la haute culture intellectuelle n'ont point été vains.

1. Albert Dumont et Jules Chaplain. — Fascicules I et II. Paris, Firmin-Didot, 1881, 1883.

M. Dumont n'était pas seulement un administrateur de grand mérite, épris d'une généreuse passion pour ce qu'il regardait comme une œuvre de relèvement national : c'était encore un de nos savants les plus distingués. Ancien élève de l'École normale, où il était entré en 1861, premier agrégé d'histoire, ancien membre de l'École d'Athènes, chargé de différentes missions archéologiques dans les contrées du nord de la Grèce, il avait su de bonne heure se faire un nom dans la science. A trente et un ans, il comptait déjà parmi les maîtres. Docteur depuis 1870 [1], connu par divers travaux d'érudition et par d'autres, dont les tristes événements de la guerre franco-allemande lui avaient fourni le sujet [2], il était tout désigné pour organiser à Rome la nouvelle école d'archéologie dont il avait, un des premiers, entrevu l'utilité et qu'il fut appelé à diriger en 1873. Deux ans plus tard, cette école qui, jusque-là, n'avait été qu'une sorte d'annexe de l'École d'Athènes, était assez forte pour vivre indépendante, et M. Dumont passait de Rome à Athènes, où il allait donner aux études archéologiques une nouvelle et bienfaisante impulsion. La création du *Bulletin de correspondance hellénique*, qui devait mettre l'Europe savante en rapport avec les archéologues de l'Orient, celle de la *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, destinée à publier les principaux mémoires des membres des deux écoles, sont les innovations capitales qui signalèrent sa direction. En 1878, l'École d'Athènes était en bonne voie : M. Dumont revint en France remplir les fonctions de recteur, d'abord à Grenoble, ensuite à Montpellier. C'est de Montpellier que M. Jules Ferry le fit venir, en 1879, pour lui confier la direction de l'enseignement supérieur. Déjà, à ce moment, il était correspondant de l'Académie des inscriptions : en 1882, l'Académie, voulant récompenser ses nombreux travaux et cet infatigable dévouement à la science française dont il avait donné tant de preuves en Italie et en Grèce, lui ouvrit définitivement ses portes.

M. Dumont a beaucoup écrit : pour ne parler que de ceux de ses ouvrages qui concernent l'antiquité, épigraphie, archéologie figurée, art chrétien, monuments de l'âge de pierre, il a tout abordé. Mais, parmi ses travaux, ce sont les travaux épigraphiques qui, par le nombre tout au moins, occupent le premier rang [3]. Il avait aussi de l'art grec un vif sentiment : ayant beaucoup fréquenté les musées d'Athènes, familier avec tous les objets où se révèle ce sens exquis de la beauté qui distingue les Grecs et particulièrement les Athéniens, il jugeait les œuvres de l'art hellénique avec une grande sûreté, comme peut seul le faire un esprit qui a longtemps vécu dans une intimité quotidienne avec les monuments. Son mémoire, encore inédit, sur les bas-reliefs connus sous le nom de *Banquets funèbres*, mémoire couronné en 1867 par l'Académie des inscriptions, est plein de remarques ingénieuses et fines sur la plastique grecque et sur les procédés à la fois si simples et si habiles qui lui étaient propres. Les miroirs fixèrent un moment son attention : il aimait les beaux dessins qu'on y trouve gravés, et dont quelques-uns ont tant d'élégance et de charme [4]. Mais,

1. Ses thèses ont pour titres : *De plumbeis apud Græcos tesseris*, et *Essai sur la chronologie des archontes athéniens postérieurs à la* CXXII^me *Olympiade et sur la succession des magistrats éphébiques*.

2. *Les Mobilisés aux avant-postes*, dans la *Revue des Deux Mondes* (15 janvier 1871) ; *L'Alsace sous le régime prussien depuis la bataille de Wœrth*, *ibid.* (1er juin 1871) ; *La Propagande prussienne en Alsace*, *ibid.* (15 juin 1871).

3. Un de ses principaux ouvrages, l'*Essai sur l'éphébie attique*, 2 volumes, Paris, Didot, 1875-76, est une remarquable étude d'épigraphie. Citons encore, parmi ses autres travaux épigraphiques : *Inscriptions céramiques de la Grèce*, dans les *Archives des missions scientifiques* (1871) ; *Fastes éponymiques d'Athènes* (1874) ; *Inscriptions et monuments figurés de la Thrace* (1876), etc.

4. Voy. l'article intitulé *Miroirs grecs ornés de figures au trait*, dans les *Monuments grecs publiés*

de toutes les manifestations de l'art en Grèce, c'était la céramique qui lui paraissait le plus digne d'intérêt : il appréciait comme elles le méritent ces gracieuses figurines dont les sépultures de la Grèce et de l'Asie Mineure ont fourni, dans ces dernières années, de si nombreux spécimens; il avait un véritable enthousiasme pour ces lécythes blancs d'Athènes dans la décoration desquels on retrouve quelques-unes des traditions de la grande peinture attique. Depuis longtemps il méditait un travail d'ensemble sur les différentes céramiques des pays grecs. Il en avait commencé, il y a trois ans, la publication : c'est le livre qu'il laisse inachevé et dont nous voudrions dire ici quelques mots.

Ce livre, les lecteurs de la *Gazette* le connaissent déjà. M. Dumont le leur annon-



VASE DE SANTORIN.

çait dans deux articles publiés en 1873 et 1874 sous le titre suivant : *Vases peints de la Grèce propre* [1]. A la même époque, il insérait dans le *Journal des Savants* un travail plus étendu [2], dans lequel il traçait les grandes lignes de l'ouvrage qu'il s'apprêtait à composer. Il n'a pu faire paraître de cet ouvrage que deux fascicules; le troisième allait voir le jour, quand la mort est venue brusquement y mettre obstacle. Ces

par l'Association pour l'encouragement des études grecques en France (1878). Il faudrait encore, pour être complet, signaler un grand nombre d'articles publiés dans la *Revue archéologique*, dans la *Gazette archéologique*, dans le *Bulletin de l'École française d'Athènes*, dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, etc.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2me période, t. VIII, p. 111, et t. IX, p. 121. Ce ne sont pas les seuls articles que M. Dumont ait donnés à la *Gazette*. Voyez tome VIII, p. 264, le compte rendu qui porte ce titre : *Un nouveau dictionnaire d'archéologie* (il s'agit du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines* de MM. Daremberg et Saglio), et, même volume, p. 479, l'annonce du *Guide* de M. Émile Isambert, *Itinéraire de l'Orient*. Voyez encore, tome XI, p. 415, l'article intitulé : *Les moulages du Musée du Louvre*.

2. *Journal des savants*, 1872-73.

deux premières livraisons sont consacrées tout entières à l'étude des céramiques primitives.

Sans vouloir, au moins dès le début, assigner aux monuments qu'il passe en revue aucune date précise, M. Dumont reconnaît que les vases les plus anciens amenés à la lumière par les découvertes plus ou moins récentes de l'archéologie peuvent être répartis en un certain nombre de groupes. Ceux qui appartiennent évidemment à la plus haute antiquité sont ceux que M. Schliemann a trouvés dans la Troade, à Hissarlik. Ces formes grossières, qui essayent parfois de reproduire la figure humaine, ces procédés de fabrication tout rudimentaires, l'extrême simplicité de l'ornementation, qui consiste en traits, en lignes ondulées, en cercles, en points, en tresses, dénotent l'industrie d'un peuple enfant et répondent à un état de civilisation encore barbare. Les vases de Santorin, dus aux fouilles successives faites dans cette île par MM. Fouqué et Gorceix, marquent déjà un progrès considérable. Les formes sont plus gracieuses, la décoration est plus riche : de larges rubans, des volutes s'étalent sur la panse des vases; des végétaux, feuilles ou fleurs, en ornent le pourtour; des animaux, oiseaux ou quadrupèdes, s'y poursuivent au vol ou à la course. Ce n'est pas encore de l'art, mais on aperçoit déjà, dans ces informes dessins, une certaine recherche et un réel effort pour imiter la nature. Avec les vases d'Ialysos, dans l'île de Rhodes, commence pour l'histoire des céramiques helléniques une nouvelle période : les formes se diversifient, les ornements se compliquent. Aux lignes, aux bandes parallèles, aux feuillages, déjà rencontrés sur les vases de Santorin, mais traités ici avec plus de liberté, s'ajoute la pieuvre, dont les flexibles tentacules fournissent un très heureux motif de décoration. Mais les vases qui présentent les ornements les plus variés et les plus somptueux, s'il est permis d'employer cette épithète en parlant de l'art élémentaire de ces temps reculés, sont les vases dont plusieurs fragments ont été découverts par M. Schliemann à Mycènes, dans les fouilles heureuses qu'il y a faites en 1876-77. Si ces fragments sont peu nombreux, les objets trouvés à côté d'eux, ustensiles d'or et d'argent, feuilles d'or repoussées, appliques, boutons, etc., permettent de se faire une idée très exacte de la manière dont les artistes mycénéens entendaient, à cette époque lointaine, l'ornementation, au sens le plus général du mot. Cette ornementation est d'une richesse extraordinaire : comme celle des poteries d'Ialysos, avec laquelle elle a plus d'un rapport, elle a recours aux ornements géométriques et aux feuillages, mais les animaux s'y voient en plus grand nombre que sur les vases rhodiens : outre la pieuvre, on y distingue le papillon, le cerf, le lion, l'aigle, la chouette, le griffon, le sphinx, le poisson, quelques combats d'animaux, parfois même la figure humaine. Nous sommes là, à n'en pas douter, en présence d'une civilisation déjà très avancée : cette fécondité d'imagination, cette sûreté de main dans l'exécution des motifs décoratifs même les plus complexes, supposent une longue période d'élaboration et de perfectionnements successifs, et justifient l'étonnement des archéologues, à la première apparition de ces curieux monuments : ils prirent l'art de Mycènes pour un art de décadence[1].

Il est clair qu'entre ces anciennes poteries et les beaux vases à fond noir et à figures rouges que nous admirons dans les principales collections européennes, la dif-

1. Au groupe de Mycènes se rattachent étroitement quelques objets trouvés vers le même temps en Attique près du village de Spata, mais qui appartiennent évidemment à une civilisation plus récente encore : ils témoignent d'une influence orientale très marquée, influence que l'on ne constate à Mycènes que sur de rares monuments.



férence est grande. La décoration même des objets de Mycènes semble barbare, quand on la compare aux scènes qui se déroulent autour des grandes amphores du cap Kolias, ou à ces gracieux tableaux fixés par un trait léger sur la couverte blanche des lécythes d'Athènes. Les procédés d'ornementation des céramiques primitives n'intéressent pourtant pas la seule archéologie : ils touchent de très près à l'histoire de l'art, et les analyser dans le détail, comme l'a fait M. Dumont, c'est étudier le sentiment artistique chez des peuples dont nous ne savons à peu près rien, mais dont nous pouvons, grâce aux monuments céramiques qu'ils nous ont laissés, nous figurer, dans une certaine mesure, la civilisation et l'industrie. Il est curieux de suivre les transformations qu'ont subies, d'un groupe à l'autre, les principes de la décoration, et de



VASE DE PHALÈRE.

(Type ancien d'Athènes.)

voir par quels degrés on a passé des simples lignes tracées à la pointe sur les vases d'Hissarlik aux enroulements ingénieux, aux rosaces, aux animaux représentés, à l'aide de la couleur ou au repoussé, sur les antiquités de Mycènes. Or les artistes dont l'inexpérience ou l'expérience relative a su décorer ces divers objets sont les ancêtres de ceux dont les savantes peintures nous charment, quand nous les rencontrons sur les vases attiques du IVe siècle, sur ceux de la Sicile ou de l'Italie méridionale. Entre ces produits d'un art qui tâtonne et cherche sa voie et ceux de la céramique parvenue à la pleine possession de tous ses moyens d'expression, il a dû y avoir une série d'efforts successifs, une suite de progrès non interrompus. Essayer de retrouver les anneaux de cette chaîne, marquer les étapes de cette marche lente, mais continue, vers la perfection, n'est-ce pas écrire un chapitre de l'histoire de l'art,

et ces études, arides en apparence, n'ont-elles pas, quand on en aperçoit nettement le but, un peu de la poésie qui s'attache, en toutes choses, à la recherche des origines et des mystérieuses filiations qui relient les différentes époques de l'humanité?

Un des grands mérites de M. Dumont est d'avoir commencé par examiner les collections d'Hissarlik, de Santorin, d'Ialysos et de Mycènes au point de vue purement archéologique, sans se préoccuper de l'époque probable à laquelle il convient de rapporter chacune d'elles. Il fallait pourtant essayer de les dater. C'est ce que fait M. Dumont à la fin du premier fascicule de son livre. Il y est aidé par la connaissance que nous avons de la date approximative du grand cataclysme qui bouleversa l'île de Santorin et lui donna la forme qu'on lui voit aujourd'hui. Ce cataclysme eut lieu vers le XVIe siècle avant notre ère. Or les vases de Santorin sont antérieurs à ce cataclysme. Le XVIe siècle serait donc la date la plus basse qu'on pourrait leur assigner, tandis que les vases d'Hissarlik, plus anciens, nous reporteraient peut-être jusqu'au XXe siècle. Quant aux poteries d'Ialysos et de Mycènes, elles s'échelonneraient entre le XIVe et le XIIe siècle. Ce n'est là, comme on voit, qu'une chronologie relative, mais si l'on songe que l'histoire grecque ne commence qu'au IXe ou au VIIIe siècle et que l'étude de l'art grec le plus ancien ne permet guère de remonter plus haut, on comprendra l'intérêt de ces recherches, qui ôtent à la légende, pour les donner à l'histoire, près de dix siècles entiers.

D'autres groupes de vases apparaissent, dans l'histoire de la céramique, avant les vases de l'époque classique. M. Dumont les étudie dans le second fascicule de son ouvrage, où il passe en revue les poteries des îles, ornées de rubans horizontaux, d'échiquiers, de croix aux extrémités recourbées, etc., et les poteries les plus anciennes d'Athènes, qui tantôt reproduisent le style géométrique dans toute sa pureté, tantôt y associent la figure humaine. C'est dans ce fascicule également que se trouve une fine analyse de la décoration orientale telle qu'elle s'offre à nous sur divers objets provenant de la vallée du Tigre et de l'Euphrate, des bords du golfe Persique, de la Phénicie, de l'Asie Mineure, de Chypre, etc., et dont les ornements rappellent ceux de plusieurs séries de vases.

Continuant ainsi à suivre le développement progressif de l'ornementation et des formes, notant les parentés des divers groupes entre eux, analysant les influences exercées ou subies, M. Dumont fût arrivé à l'étude des produits céramiques qui ont une véritable valeur d'art; il eût été amené à nous parler des différentes fabriques de la belle époque et des admirables peintures qui en sont sorties[1]. Quelques-unes des planches déjà publiées contiennent la reproduction d'un certain nombre de ces peintures. M. Chaplain les a rendues avec une scrupuleuse exactitude et le vif sentiment qu'il a de la beauté grecque. Le commentaire en eût paru plus tard, mais on peut dès maintenant les admirer et se faire, par elles, une idée de la perfection qu'atteignit, en Grèce, l'art de décorer les vases. La gracieuse figure reproduite plus haut et représentant un personnage, probablement Orphée, jouant de la lyre, montre l'habileté des artistes anciens à saisir le naturel de certaines attitudes. Assis sur un rocher et portant le costume thrace, la tête légèrement inclinée vers son instrument, comme pour mieux percevoir les sons qui s'en échappent, le poète tient de la main gauche sa lyre, tandis que de la main droite il en frappe les cordes avec une sorte d'archet. Le vase béotien sur lequel est peint ce motif nous montre encore, à droite et à gauche du

1. Deux fascicules encore eussent été consacrés aux vases peints. Le reste de l'ouvrage eût contenu l'étude sur les terres cuites.

musicien, deux femmes en habit guerrier qui le regardent et l'écoutent, pendant qu'une troisième, assise à l'écart, tourne vers lui la tête et semble jouir avec une espèce de recueillement des doux accents qu'il fait entendre.

Les dessins même tracés d'une main négligente ont souvent, sur les vases grecs, un grand charme. Témoin cette scène où l'on voit Aphrodite portée par un cygne aux ailes étendues et précédée d'un Éros ailé qui tient de la main droite un alabastron. A droite, un éphèbe assis sur un rocher regarde fuir le couple divin. Le geste gracieux de la déesse, qui d'une main retient son écharpe enflée par le vent, tandis que de



DÉPOSITION DU MORT DANS LE TOMBEAU.

(D'après un lécythus athénien.)

l'autre elle guide son aérienne monture, l'élan léger de l'Amour, la calme attitude du jeune homme assis forment un ensemble de lignes harmonieuses et de discrètes indications qui enchantent le regard.

Les scènes de gynécée sont fréquentes sur les vases d'Athènes. Celle qui est reproduite quelques pages plus haut se trouve sur une œnochoé à figures rouges de beau style. Elle représente deux femmes occupées, dans l'intérieur de la maison, à laver des vêtements. L'une d'elles, vêtue d'un costume brodé, se courbe pour répandre sur des étoffes qu'on aperçoit à terre le contenu d'un vase qu'elle tient de la main droite. L'autre, debout, place les vêtements lavés et pliés avec soin sur une sorte de séchoir suspendu au plafond par des cordes. Un enfant se tient à gauche, faisant pendant à un grand siège sur lequel sont étalés de riches tissus. Les Athéniens aimaient ces représentations familières, dont ils corrigeaient la vulgarité par cette grâce qu'ils mettaient à toute chose et qui rehaussait leurs moindres actions.

Mais les plus belles peintures de vases sont celles de ces lécythes qui représentent ordinairement des scènes funéraires, et dont l'ouvrage de M. Dumont contient deux spécimens d'une grande perfection [1]. Sur l'un est figurée la toilette funèbre. Sur l'autre, on voit la scène de la déposition du mort dans le tombeau. Au pied d'une stèle surmontée d'une touffe de feuillage, deux génies ailés, l'un barbu, l'autre imberbe, soutiennent le corps d'une jeune femme à demi enveloppée dans un ample manteau. A droite de la stèle, un éphèbe coiffé d'un pétase regarde la scène en élevant la main gauche. Le calme des personnages, la sérénité de leurs traits, l'attitude même de la morte, qui semble respirer encore, mais dont le regard, perdu dans une sorte de contemplation, a l'air d'errer à travers de vagues espaces, donnent à ce tableau un caractère saisissant de grandeur recueillie. L'idée de la mort, discrètement indiquée par la présence de la stèle reléguée au second plan, n'est pas ce qui domine dans cette scène. Ce qu'on y sent plutôt, c'est la vie supérieure d'un monde tout idéal, éloigné des souffrances et des laideurs du monde réel.

Telles sont quelques-unes des représentations sur lesquelles M. Dumont eût insisté, s'il eût pu terminer son ouvrage. Dans l'étude de ces scènes qui intéressent l'art autant que l'archéologie, sa pénétration, sa finesse et ce sentiment intime qu'il avait de la beauté des formes grecques eussent aisément trouvé à s'exercer. Les amis de l'antiquité ne peuvent qu'amèrement regretter la fatale interruption de ce beau livre. Nous aurions atteint notre but, si nous avions réussi à inspirer les mêmes regrets aux amis de l'art.

PAUL GIRARD.

1. Tous deux ont été publiés et commentés par M. Dumont dans la *Gazette*, 2e période, t. IX, p. 128, 130-132. Voy. *les Céramiques de la Grèce propre*, pl. xxv-xxvi, xxvii-xxviii.



Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Paris. — Imp. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [3920]



L'ARCHITECTURE MODERNE

A VIENNE[1]

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE)

III.

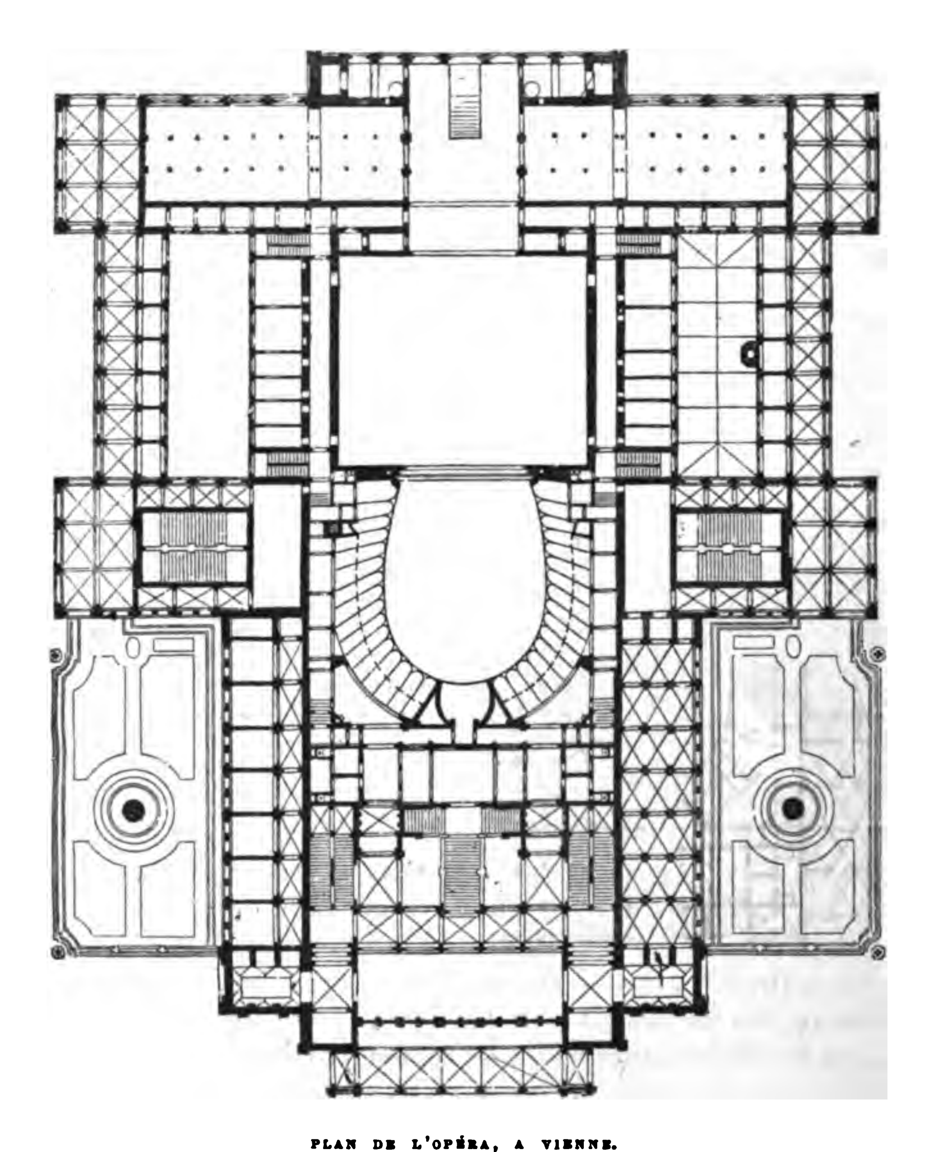


Nous avons tenté d'esquisser légèrement l'aspect et l'expression des édifices principaux qu'on a groupés en vue d'un grand ensemble. Il en est d'isolés, dont l'importance n'est pas moindre et qui méritent assurément qu'on s'y arrête. Tout d'abord, nous devons parler de l'École des Beaux-Arts et de la Bourse, par M. Hansen. Comme nous le disions au début, ce maître a beaucoup construit à Vienne. Or nous retrouvons dans la plupart de ses œuvres une préoccupation de l'antiquité qui l'encourage à certaines audaces heureuses de coloration. Dans cette École des Beaux-Arts, M. Hansen a essayé de colorer les façades en mariant aux tons chauds de la terre cuite les peintures décoratives et les ors. Sur deux étages de soubassement se superposent, trop également peut-être, deux autres étages ornés de pilastres ioniques et corinthiens et de nombreux ornements en terre cuite rapportés. Dans les entre-colonnements, des baies cintrées sont alternativement ouvertes ou bouchées, en forme de niches décorées de figures

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXX, p. 122 et 460.

peintes sur fond d'or ou décorées de copies en terre cuite des plus belles statues antiques.

Ces réductions à une même échelle des modèles de la sculpture an-



PLAN DE L'OPÉRA, A VIENNE.

(MM. Vandernüll et Siccardsburg, architectes.)

tique ont le défaut de rapetisser un Hercule aux proportions d'une Vénus et, par suite, d'annuler le caractère propre à chacune de ces statues. Nous regrettons aussi ces fausses baies transformées en niches. Ce parti

manque de franchise. Puisque l'architecte avait besoin de pleins aux étages supérieurs, autant valait les accuser franchement par des trumeaux. Il y a là manque d'harmonie entre les distributions intérieures et les façades. D'autre part, la lourdeur des masses carrées et un peu plates du monument est plutôt augmentée qu'atténuée par des détails beaucoup trop fins et secs d'exécution. A l'intérieur, les salles et les



FAÇADE DE L'OPÉRA, A VIENNE.

(MM. Vandernüll et Siccardsburg, architectes.)

galeries qui renferment les collections manquent d'ampleur et de lumière. Aussi, tout en voulant mettre dans son œuvre la pureté de style qui convient assurément à une école, M. Hansen a-t-il plutôt rencontré, malgré ses essais de coloration[1], une sorte de froideur qui est, certes, éloignée des grâces nobles et souples de l'art grec dont il enseigne le culte dans cette école.

Si entières que soient ses préférences, M. Hansen s'en est cependant

1. Sur la façade postérieure, certains panneaux ou fausses baies sont ornés de figures peintes dans le style pompéien. Mais la brutalité du climat ne les a pas épargnées, malgré la saillie de la corniche, et dans quelques années il ne restera de ces décorations que des taches indécises.

quelque peu départi dans la nouvelle Bourse qu'il a construite avec M. Tietz à la suite d'un concours restreint.

Dans cet édifice, qui présente un carré presque parfait de 100 mètres environ de côté, la sévérité des ordres dorique et corinthien, que M. Hansen a élevés en façade sur le Schottenring, est tempérée par une interposition d'arcades à l'italienne et par des loges ouvertes en arrière que décorent d'abondants reliefs en stuc.

L'influence de l'architecture vénitienne, à la fin du xve siècle, est également manifeste sur les façades latérales du monument. Bien que l'accord ne soit pas complet entre les différents emprunts faits par M. Hansen à l'Antiquité et à la Renaissance, l'ensemble est assurément décoratif et offre de beaux morceaux. La grande salle intérieure de 50 mètres sur 26 mètres est d'un grand effet. Elle s'allonge en forme de basilique entourée de deux étages d'arcades répétant l'ordonnance de la façade. Sa hauteur totale est de 22 mètres sous plafond à caissons ornementés.

Nous ne pourrions détailler les nombreux travaux de M. Hansen à Vienne. Citons néanmoins : l'École protestante; l'Église grecque du rite oriental; le Conservatoire, avec sa grande salle de concerts; le Musée d'armes. Ce musée fait partie du colossal ensemble de bâtiments qui constituent l'Arsenal. Cet arsenal gigantesque, qui couvre 33 hectares de terrain, est une des grandes entreprises réalisées à Vienne. Il enferme, dans une enceinte rectangulaire de casernes, des bâtiments de toutes sortes : magasins, ateliers, dépôts, fabrique d'armes, fonderie de canons, salles d'essais, usine à gaz, église, etc.; il est en état de pourvoir à l'équipement et à l'armement de toute l'armée autrichienne. Cinq architectes ont été chargés de la direction de ces immenses travaux. Tous les bâtiments enveloppants ont été construits par Vandernüll et Siccardsburg; l'Église et les établissements techniques par Forster; le Musée d'armes par Forster et Hansen, bientôt seul par suite de la mort de Forster. Ce musée, qui renferme une collection intéressante d'armes anciennes et de glorieux trophées, est isolé au milieu de l'arsenal et constitue un monument à part en style romano-byzantin. A l'intérieur, les marbres, les stucs, les ors, les peintures ornementales, les compositions allégoriques sont prodigués. Un grand escalier, précédé d'un riche vestibule, conduit au premier étage dans une grande salle de 23 mètres de hauteur, sur plan carré, surmontée d'une coupole. A droite et à gauche s'étendent deux grandes galeries terminées aux extrémités par des salles en retour d'équerre. Comme on le voit, la décoration a été prodiguée dans ce musée qui est une des curiosités de Vienne. Mais ce qu'il est surtout inté-

ressant de constater, c'est la part faite à l'art dans ces constructions, qui pourraient ne prétendre qu'à l'utile sans souci des formes apparentes. En effet, le musée n'est pas seul ici une œuvre d'architecture; les différents bâtiments de ce vaste arsenal, ses casernes enveloppantes, ses hauts pavillons carrés construits en briques, couronnés de créneaux et de mâchicoulis, offrent un ensemble de puissante tournure moyen âge.



GROUPE EN PIERRE, PAR M. CHAPU (HOTEL N. DE ROTHSCHILD, A VIENNE).

(Dessin de l'artiste.)

Il en est d'ailleurs ainsi de la plupart des édifices utilitaires élevés récemment à Vienne. Ceux qui par leur destination sembleraient comporter le moins d'ornementation sont encore des monuments dont le rôle décoratif est cherché. Peu à peu, au contraire, en France, soit insuffisance de crédits, soit entraînement vers le rationalisme, la simple construction apparente supplante trop souvent, en bien des cas, les formes architecturales. Certes, nous honorons trop l'architecture vraie, pour ne pas nous féliciter d'un retour vers les principes qui, depuis l'antiquité jusqu'au moyen âge, consacrent l'alliance intime de la construction avec le décor. Mais croit-on avoir fait sufffsamment œuvre d'architecte en accentuant simplement la pierre, la brique, le bois ou le fer mis en

œuvre? N'y a-t-il pas au-dessus du constructeur l'artiste qui doit réaliser la poésie des formes, et suffira-t-il d'un agencement méthodique de matériaux pour donner au spectateur la sensation du beau? Nous oublions trop aisément aujourd'hui que l'architecte doit aussi se préoccuper de la noblesse des proportions, de l'élégance des lignes, du charme des détails, de l'harmonie des colorations. Nous renonçons légèrement à nos vieilles qualités d'invention, nous répudions la libre inspiration, pour nous asservir au réalisme de la matière. Gardons-nous de cet excès, nous y perdrions bien vite ces qualités géniales qui font la séduction de notre architecture française depuis les premiers temps du moyen âge jusqu'à la fin du XVIIIe siècle.

Ce n'est pas que nous fassions cas, plus qu'il ne convient, du décor quelquefois excessif des nouveaux édifices de Vienne. Nous avons dit ce qu'il vaut souvent, en parlant des constructions privées de cette ville; mais nous savons reconnaître aussi le méritoire effort fait par les architectes viennois, pour donner tout au moins à leurs œuvres des qualités d'aspect et ne pas se montrer indignes des radieux modèles qu'ils vont, de l'autre côté des monts, demander à l'Italie de la Renaissance.

Nous voudrions encore parler du salon de société (*Cursalon*) construit par M. J. Garben au Stadt-Park, de l'hôtel du commandant général par le professeur Doderer, de l'Académie de commerce par Fellner, du Cercle des artistes par Weber, de l'Hôtel de la société autrichienne des architectes et ingénieurs par O. Thienemann, du bel hôtel de la Banque nationale par Ferstel, des hôpitaux considérables nouvellement créés, des gares immenses et, en particulier, de la gare du Sud, bien étudiée par l'architecte Flattich, etc.; mais nous devons nous limiter, sous peine de fatiguer, par des répétitions constantes, le lecteur qui a bien voulu nous suivre jusqu'ici.

Nous aurions aussi à faire connaître les nouveaux théâtres de Vienne. Nous dirons seulement quelques mots de l'Opéra impérial. On le connaît, à l'étranger, surtout par l'éloge pompeux qui en a été fait; mais si les Viennois le vantent au dehors, à Vienne, ils ne lui ont pas ménagé les critiques. Les architectes du monument, MM. Vandernüll et Siccardsburg, y ont succombé[1].

1. Vandernüll et Siccardsburg avaient obtenu le premier prix dans le concours ouvert pour la construction d'un nouvel Opéra. Mais c'est à la faveur dont jouissait Siccardsburg auprès de personnages influents qu'ils obtinrent l'exécution des travaux. Vandernüll s'occupa particulièrement de la partie artistique. Travailleur assidu, il était d'un caractère misanthrope, inaccessible à toutes relations amicales ou mondaines. Les deux architectes furent vivement affectés du reproche fait à leur façade principale,

En vérité, ces architectes eussent dû montrer plus de caractère; tout artiste doit faire d'autant meilleur marché de la critique qu'il sait davan-



VASE EN MARBRE, PAR M. CHAPU (HOTEL N. DE ROTHSCHILD, A VIENNE).

(Dessin de l'artiste.)

tage ce qu'elle vaut, le plus souvent. Leur œuvre ne méritait ni cet excès

d'être trop enterrée et comme écrasée par les maisons voisines. Vandernüll ne résista pas à ces critiques; il se pendit dans un accès de spleen et, quelques mois après, le

de louanges ni cet excès d'attaques. Ce que l'on peut dire véritablement, c'est que le résultat ne répond pas à l'effort. A l'extérieur, les surfaces plates enveloppent l'édifice d'un même motif d'arcatures petit d'échelle, mesquin de détails. La loge ouverte en façade sur le Ring ne rachète pas la monotonie des façades latérales. Aucune silhouette accentuée, aucun grand parti dans l'ensemble. Le plan, très inspiré par celui de l'Opéra de Ch. Garnier, qui lui est antérieur, ne répète que ses divisions, moins l'ampleur monumentale des dimensions et la puissance audacieuse du décor. Certes, nous y trouvons des détails recherchés et soignés, mais plus encore des intentions que des réalisations. La salle de 21m × 26m,80 et d'un décor très clair, est certainement la meilleure partie de l'édifice. Cependant, la superposition presque verticale de quatre étages de loges, à la mode italienne, et la hauteur considérable des balustrades d'appui se prêtent mal au déploiement des toilettes. Mais le public viennois, très passionné de musique, vient là plutôt pour écouter que pour se montrer. Aussi, dès le lever du rideau, le gaz est-il baissé pour concentrer sur la scène toute l'attention des spectateurs. Dans les bonnes dispositions des galeries supérieures, nous retrouvons une influence évidente de l'excellent parti adopté pour la salle du théâtre du Châtelet, à Paris, par notre regretté confrère Davioud. Mais nous ne voulons pas entrer dans le détail de l'ornementation ; nous aurions trop à dire sur ce sujet. Mieux vaut ne pas étudier cette salle en architecte et ne la considérer que comme auditeur. Son acoustique est excellente et, à ce titre, on doit se déclarer satisfait : ce n'est pas un petit éloge. Aussi pourrons-nous résumer notre opinion sur le théâtre de Vienne en disant que c'est une œuvre médiocre comme architecture, mais qui, en tant que dispositions spéciales, semble atteindre le but proposé[1].

Nous ne saurions terminer cette étude de l'architecture à Vienne depuis une vingtaine d'années sans mentionner les travaux exécutés là-bas par quelques-uns de nos compatriotes. C'est ainsi que M. Destailleur vient de construire pour M. le baron Albert de Rothschild un hôtel important en style Louis XIV, sur la voie dite Hen Gasse, qui longe les jardins du palais Schwarzenberg et du palais du Belvédère. Plus près encore du Palais, M. Girette, qui fut à Paris un des meilleurs auxiliaires

11 juin 1868, Siccardsburg dont la santé était depuis longtemps ébranlée, mourut. Le chagrin de la perte de son ami d'enfance, avec lequel il avait toujours collaboré, contribua à sa mort. Les architectes G. Gugitz et J. Storck furent chargés de terminer les travaux de l'Opéra, qui fut inauguré le 25 mai 1869.

1. La ventilation et le chauffage à vapeur, disposés d'après le système du docteur C. Bohm, sont particulièrement remarquables.



GROUPE EN BRONZE ET MARBRE, PAR M. CHAPU (HÔTEL N. DE ROTHSCHILD, A VIENNE).

(Dessin de l'artiste).

de M. Garnier à l'Opéra, a construit un hôtel considérable pour le baron Nathaniel de Rothschild. Commencé en 1872, cet hôtel est aujourd'hui terminé. En 1880, M. Girette en avait laissé l'achèvement aux soins de MM. Bauqué et Pio, qui avaient été jusque-là ses collaborateurs. Cet hôtel avec ses dépendances et les quelques verdures qui l'encadrent, occupe un rectangle de 23,000 mètres. Bien qu'en bordure sur Theresianum Gasse, il présente du côté du jardin sa principale façade en style Renaissance. A l'extrémité de la terrasse, qui lui sert de piédestal, s'élève une fontaine monumentale adossée, ornée de bas-reliefs et de figures d'enfants en pierre et d'un groupe central en bronze par M. Henri Chapu[1]. Nous n'avons pas besoin de faire valoir l'œuvre de notre éminent statuaire, les croquis qu'il a bien voulu nous communiquer seront plus éloquents que toute description. Ce qu'ils ne disent pas, c'est l'excellence de l'effet général, dont tout l'honneur revient au maître qui a composé lui-même toute la partie ornementale de cette fontaine avec le concours du sculpteur Chédeville, tout dernièrement, et bien jeune, enlevé par la mort à ses travaux.

A l'intérieur de l'hôtel, les appartements sont nombreux et témoignent de tout l'éclectisme du propriétaire. Les quinze salons rappellent les différents styles français des XVIIe et XVIIIe siècles et renferment, entre autres, de beaux fragments du château de Bercy. La grande salle à manger est décorée de quatre panneaux de Prud'hon et d'une frise du même peintre[2].

La grande salle, destinée à recevoir les objets les plus précieux de la collection du baron Nathaniel de Rothschild, a 17 mètres de long sur 10 mètres de large. Elle est de style Renaissance[3].

Tels sont, dans leur ensemble, les monuments, les constructions de toute sorte, qui ont renouvelé la physionomie de Vienne et ont constitué une nouvelle ville à côté de l'ancienne. Nous avons constaté de la part du gouvernement, de la municipalité, des particuliers, une suite d'efforts considérables pour que les résultats fussent dignes de la capitale de l'empire. Tant d'efforts n'ont pas été vains, et la nouvelle ville offre à l'étranger une succession de monuments et de constructions grandioses d'un caractère très décoratif. Mais, en terminant, nous devons

1. A l'extrémité des pelouses, le même artiste a sculpté un grand vase ornemental d'un excellent effet perspectif.

2. Les cartons de ces panneaux et de cette frise appartiennent actuellement à Mgr le duc d'Aumale.

3. En dehors de Vienne, MM. Bauqué et Pio élèvent en ce moment, pour M. N. de Rothschild, les nombreux bâtiments d'un vaste établissement horticole dont l'organisation sera, paraît-il, exceptionnelle.

nous demander si de cette grande accumulation d'édifices, érigés en une période de temps si restreinte, il ne devrait pas se dégager un aspect d'ensemble plus caractéristique de nos besoins et de nos aspirations modernes. C'est le Moyen âge, c'est la Renaissance, c'est le XVIIIe siècle qui ont inspiré directement toutes ces formes. Dans deux ou trois cents ans, alors que le temps aura fait son œuvre d'harmonie, le voyageur à Vienne aura peine à distinguer les œuvres présentes de celles du passé ; la génération actuelle n'aura pas laissé sur son passage sa marque personnelle.

PAUL SÉDILLE.





A PROPOS

D'UNE

COLLECTION PARTICULIÈRE

EXPOSÉE DANS LA GALERIE DE M. GEORGES PETIT



'INGÉNIEUSE Charité sait revêtir des formes bien persuasives. Voici que depuis quelque temps elle se plaît à associer, pour le plus grand soulagement des pauvres et le plus délicat plaisir des heureux de ce monde, la bienfaisance et l'art : pour rassurer notre dilettantisme trop souvent égoïste, elle lui offre l'attrait et comme l'excuse d'une bonne action. Saluons cette fraternité du Bien et du Beau.

Qu'on ne s'attende pas, d'ailleurs, à trouver dans la « collection particulière [1] » exposée chez Georges Petit, au profit de la *Société philanthropique,* une révélation de la « Beauté éternelle et absolue », au sens où l'entendraient les théoriciens sublimes qui ont prétendu tirer de Platon une esthétique toute faite à l'usage des artistes français. Il faut laisser ces graves doctrines et ces recherches transcendentales aux initiés qui savent s'y reconnaître. Contentons-nous plus simplement de voir, dans

1. Collection de Mme de Cassin.

les quelques tableaux célèbres aujourd'hui remis sous nos yeux, comme autant de témoins des diverses sortes de beauté et des idéals différents où s'est tour à tour condensé le rêve changeant de l'inquiète humanité. Chaque race, chaque génération, chaque homme l'a refait à sa manière et sous des influences modifiées, ce rêve toujours repris et jamais achevé; quand on passe en revue les œuvres où il s'est reflété, qu'on fait pour chacune la part du temps, de la mode, des doctrines et des formules de l'école, on constate que toutes — quelle que soit l'esthétique dont elles relèvent, — tirent leur beauté propre et leur valeur durable du degré de sincérité de l'artiste qui les créa. C'est ce qu'il a mis en elles de sa propre substance, c'est ce qu'il a su nous révéler, dans sa langue spéciale, de sa façon de comprendre et de sentir, qui nous attire, nous persuade et nous retient; car, en dernière analyse, l'homme cherche toujours l'homme, et, tout compte fait, — les questions de métier, de système et de doctrine vidées, — ce qui reste au fond de l'histoire de l'art comme de la littérature, ce sont des confidences échangées à travers les siècles.

Nous pouvons en recueillir ici quelques-unes. De Rembrandt et Rubens à Ribot, à Delacroix et à Baudry, de Véronèse à Fortuny, à Henri Regnault et à de Nittis, de Thomas de Keijser à Bonnat, de Franz Mieris le Vieux à Meissonier, de Teniers à Decamps, de Diaz, Fromentin, Th. Rousseau, Corot à Lhermitte, nous avons un ensemble de témoignages éloquents, ou seulement *autorisés,* sur l'interprétation de la personne humaine, de l'histoire et de la nature à des époques et chez des nations différentes. Ce sont comme des voix tantôt ardentes et inspirées, tantôt lentes et raisonneuses, tantôt distraites ou automatiques, tantôt pleines et heureuses, tantôt inquiètes et angoissées, qui arrivent de tous côtés jusqu'à nous... On nous permettra, dans ces notes rapides, de n'interroger que les morts et de nous arrêter surtout devant ceux qui, tout près de nous, semblent, quoique entrés dans le silence et l'éternel repos, encore chauds des luttes soutenues au temps où ils étaient livrés aux disputes des hommes.

Dès que Rembrandt paraît, il faut aller à lui. Le portrait de *Jeune fille* que nous avons ici n'est pas de sa grande manière. On le présente comme un portrait de sa sœur et, sans vouloir considérer cette attribution autrement que comme une hypothèse plausible, on pourrait peut-être s'amuser à chercher dans l'air de tête et quelques traits du visage une vague ressemblance avec trois portraits de Rembrandt que nous avons au Louvre, datés de 1633, 1634 et 1637. C'est, en tout cas, entre ces dates qu'il faut placer celui-ci, et plus près de la première que de la

dernière. L'exécution en est appliquée et tranquille : mais on sent qu'il ne tiendrait qu'au peintre de « donner davantage ». Il y a dans la touche, dans la conduite patiente du pinceau chargé de couleurs, comme des ardeurs contenues. Les joues sont vigoureusement empâtées dans les rouges, où éclate la santé d'un sang jeune, mais amincies sur les bords dans des ombres verdâtres. Le visage est d'une belle construction pleine et solide; les yeux regardent admirablement; c'est la vie dans sa fleur et son intimité. La nature est là, tout près, qui s'impose au peintre, plus soucieux d'écouter ses graves confidences que d'embellir son modèle. Mais sa fantaisie et son caprice ne perdent pas leurs droits ; au-dessus du front légèrement bombé, la chevelure s'enlève en fines boucles blondes, légères, impondérables, qui vont se fondant en nuages dorés et se perdent, dans les fonds d'un vert sombre où l'on devine de l'or en suspension, comme l'évanouissement d'une apparition surnaturelle. L'exécution de ces cheveux est prestigieuse; la main du magicien montre déjà ce qu'elle pourra faire un jour. Ce que Waagen a appelé « son âge d'or » n'a pas encore sonné, mais on peut en pressentir à l'horizon la merveilleuse aurore : ses premiers rayons viennent caresser ce front jeune et charmant. — Sur le corsage de cette enfant, qui pourtant fut pauvre, si vraiment elle représente sa sœur Lisbeth, sa fantaisie s'est plu de même à jeter des broderies d'or pour réjouir ses yeux et amuser sa main qui, jusque-là contenue, s'est abandonnée dans ces accessoires à la plus belle fougue.

Les Thomas de Keijser sont bien rares, mais on n'aurait, croyons-nous, aucune bonne raison de nier l'authenticité des deux portraits exposés sous le nom de ce maître assez peu connu, que Bürger-Thoré tenait en si haute estime. Ils sont fort beaux, ces portraits, de cette bonne et loyale façon hollandaise honnête et sincère, où tant d'art et de science se dissimulent sous une large bonhomie, où le procédé se dérobe pour ne laisser paraître que la vie prise sur le fait et pénétrée jusqu'en ses profondeurs. Il est impossible de marquer d'un trait plus caractéristique l'individualité d'une figure, de mieux montrer le dedans par le dehors, en ayant l'air de se donner si peu de peine et de faire si peu de façons ! Puisque le rédacteur du catalogue a eu l'attention délicate de rendre à Keijser son prénom de Thomas, qu'on a longtemps changé en Théodore, il eût dû pousser l'amabilité jusqu'à lui restituer les quelques années de vie auxquelles il a droit. Si la date de sa naissance doit être vraisemblablement un peu reculée, celle de sa mort ne tombe qu'en 1679, et non 1660.

Nous sommes exposés, en France, à être injustes pour Franz Miéris le Vieux, qui est assez mal représenté au Louvre. Les deux portraits de

cette « collection particulière », sans être d'une qualité aussi précieuse que les petits chefs-d'œuvre de Dresde et surtout de Munich, font voir cependant ce dont il était capable quand il s'appliquait. On peut examiner la tête et les mains de ce *magistrat*, de haut en bas et de long en large : c'est de la bonne et solide peinture, sortie d'une maîtresse fabrique et faite pour durer. Dans ses bons jours, Mieris approche de son ami Metsu, quand son autre ami Jan Steen ne l'a pas induit en beuveries trop copieuses.

Ce Rembrandt d'avant les grands coups d'aile et les visions troublantes de la maturité, ces graves Thomas de Keijser, nous font revivre des gens réfléchis pour qui la vie était chose sérieuse et comptait des semaines de travail pour un seul jour de fête. La belle Nani de Venise — reléguée un peu trop haut, vraiment, par l'organisateur de cette exposition — n'a pas besoin d'être philosophe pour nous révéler une conception très différente de l'existence et de l'art. Elle semble créée pour la volupté sereine et heureuse, sans emportement fiévreux comme sans amertume, née pour prendre part à la fête de la vie et figurer dans le décor somptueux et mouvant que la Venise du XVI[e] siècle offre incessamment à elle-même et au monde. La femme n'y a guère que l'importance et la mission d'un objet de plaisir, d'un bel animal de luxe. Avec ses cheveux d'un blond dont on sait la recette, sa gorge opulente aux carnations « compactes » et vermeilles, sa petite tête sans pensée, son sourire sans âme, on la dirait plutôt faite pour procurer que pour éprouver le plaisir.

Comparez à la sérieuse ménagère de Keijser et à la patricienne de l'école de Véronèse la Parisienne de J. de Nittis, — hélas ! consacré lui aussi par la mort à présent, et que notre collaborateur Ary Renan a fait revivre ici dans des pages si fines. Au lieu de la touche grasse, pleine et fondue du maître hollandais, de l'ampleur souriante, de la certitude tranquille de l'épicurien de Venise, — vous trouvez ici une touche inquiète en ses raffinements, pleine d'à-coups et de subtilités, une recherche des nuances les plus fugitives, un effort pour fixer dans ses notations rapides et multipliées je ne sais quoi de frêle, d'indécis et de troublant. — Cette Parisienne appartient au monde élégant ; elle est en robe crème, à traîne d'un rose pâle, assise sur des coussins verdâtres, dans le désœuvrement et l'attente ennuyée d'une après-midi d'hiver. Par la glace sans tain, surmontée d'un store de soie vert foncé, un paysage de neige, — paysage parisien, cour d'hôtel tapissée de grillages montants, — étale par endroits ses blancheurs vaguement teintées de rose. Le visage, éclairé par derrière, baigne dans des demi-teintes transparentes, dans une fine lumière atténuée ; dans les yeux bleus passe l'om-

bre d'une rêverie triste, et, tout autour d'elle, le concert en sourdine des verts pâles, des roses voilés, des blancs et des jaunes éteints, raconte la mélancolie incurable d'une mondaine de notre temps. Nous n'avons plus cette belle assurance d'épicuriens heureux que les Vénitiens ont fait passer dans leur triomphante peinture ; nous ne pouvons pas plus peindre qu'aimer à leur façon, et, jusque dans les portraits des femmes d'aujourd'hui, nous trahissons la recherche plus inquiète d'un bonheur plus incertain !

Le *Christ pleuré par les saintes femmes* de Rubens et le *Massacre de l'évêque de Liège* de Delacroix sont placés en face l'un de l'autre. Cette *pietà* n'est pas un Rubens de premier ordre. A l'exception de la tête pâle aux yeux rougis de la Vierge, enveloppée dans un voile d'un noir si léger, de son cou gonflé de sanglots et aussi de la tête du Christ, où l'on reconnaît mieux que l'influence, la main même du maître, — le tableau semble fait dans son atelier, un jour qu'il était sorti. C'est du Rubens comme vitrifié. La grande tache rouge du manteau de Jean, qui éclabousse de ses reflets le bras et le corps meurtris du cadavre, est certes bien dans sa manière ; mais la tache est lourde, sans contre-poids. De même dans la composition, c'est bien encore l'allure et la rhétorique de Rubens, — mais sans l'abandon entraînant, les belles exagérations, l'éloquence sonore et persuasive. On n'est pas tous les jours en voix ! Pour se consoler de cette petite déception, on n'a qu'à fermer les yeux et revoir en pensée le *Saint Ildefonse* ou quelque autre de ces chefs-d'œuvre qu'il a prodigués avec une fécondité si intarissable, une sensibilité si vive, une santé si robuste, une invention si ardente et si heureuse ! « J'aime son emphase, j'aime ses formes outrées et lâchées, écrivait Delacroix ; je les adore de tout mon mépris pour les sucrées et les poupées « qui se pâment aux peintures à la mode. »

S'il n'était pas puéril de refaire l'histoire au gré de sa fantaisie et de modifier arbitrairement la destinée des artistes, les circonstances qui les ont influencés, l'atmosphère physique et morale au milieu de laquelle ils vécurent et qui les forma, ne pourrait-on pas rêver d'un Delacroix heureux et bien portant, qui aurait eu, comme Rubens, les belles audaces et aurait célébré, comme Rubens, dans des créations héroïques toutes gonflées de sève intérieure, les triomphes de la vie ? — Mais ce Delacroix-là ne *pouvait* pas surgir en France, après les bouleversements de la Révolution et les ruines de l'Empire, dans les rangs de la jeunesse soucieuse qui sentait encore trembler sous ses pieds le sol de la patrie, portait dans son cœur inquiet le vague besoin d'un art nouveau, venait de lire Werther, René et Obermann, et à qui ses maîtres, héritiers du



LA TRIBUNE DES COURSES
(Pastel de J. de Nittis.)

Gazette des Beaux Arts

Imp. L. Eudes

LA TRIBUNE DES COURSES

(Pastel de J de Nittis.)

Gazette des Beaux Arts

Imp L Eudes

XVIIIe siècle, n'avaient plus à proposer, en littérature, que les idées de La Harpe, en peinture que les académies de David. Delacroix, élève de Guérin, — ironie et logique profonde de l'histoire! — fut le porte-parole inspiré de cette génération. Il formula, dans une langue dont il fut l'inventeur et le maître, tout ce qui frémissait alors de besoins inassouvis, de confuses aspirations et d'angoisses dans les imaginations et dans les cœurs.

Sans doute, il subit aussi la mode du temps; il lui arriva de s'affubler de vêtements d'emprunt, tirés des magasins d'accessoires du roman et du drame romantiques. On avait alors la superstition de la défroque moyen âge. N'avons-nous pas les nôtres qui ne valent pas mieux? Mais, jusque sous ses déguisements, comme on sent battre son cœur d'homme, de poète et d'artiste! Comme il est sincère, original et moderne, au meilleur sens du mot!

On attache une grande importance aujourd'hui à la représentation formelle de notre vie contemporaine; la platitude croissante des grandes machines selon la formule de l'école, les longs bâillements provoqués par de prétentieuses compositions sans imagination, sans foi et sans chaleur, encouragées et récompensées au nom d'un prétendu grand art, ont amené certains esprits, soucieux de la vie et de l'avenir de notre art français, à conseiller aux peintres de regarder simplement autour d'eux et de nous confier leurs impressions et émotions personnelles, toutes chaudes encore du contact de la vie moderne. Le conseil a du bon, à condition de ne pas l'ériger en règle étroite et tyrannique. C'est beaucoup moins le choix du sujet que la nuance de sensibilité de l'artiste qui fait la *modernité* d'une œuvre d'art. Dans quelque domaine qu'il puise la donnée et la matière de son tableau, qu'il aille le chercher dans l'histoire ou dans la légende ou qu'il l'emprunte à la réalité coudoyée chaque jour, un véritable artiste ne nous racontera jamais, en somme, que sa propre histoire; c'est encore son rêve qu'il nous peindra dans les réalités les plus vues comme dans les plus archéologiques explorations. Dans l'œuvre de Delacroix, d'invention si riche, de variété si magnifique, c'est toujours lui que nous trouvons. Il a vibré à tous les contacts; l'*Évêque de Liège* était exposé, en 1831, avec la *Liberté sur les barricades*, *Le Roi Jean à Poitiers*, *Le Cardinal Richelieu dans sa chapelle* et *Michel-Ange dans son atelier*: ce n'étaient au fond pour lui que des prétextes ou des moyens de traduire à sa manière, dans sa langue de peintre, un drame intérieur plus poignant, d'apaiser cette fièvre brûlante qui faisait trembler sa main.

Il a ici plusieurs tableaux: quelques scènes orientales ou africaines, comme ce *Chef arabe*, d'observation si pénétrante et de ton si riche, —

cette *Équitation* avec l'admirable paysage du fond et les premiers plans si animés, où le cafetan bleu du Syrien met une note sonore, — mais on oublie tout devant le *Massacre de l'Évêque de Liège*. Nous en avions gardé, depuis l'exposition du palais Bourbon au profit des Alsaciens-Lorrains, une inoubliable impression : nous venons de le revoir avec une émotion aussi vive. C'est du meilleur Delacroix ; il est là tout entier, avec ses nerfs, son intuition, son imagination, ses emportements et sa science.

Cette salle de banquet, avec son atmosphère lourde traversée de sombres lueurs léchant les hautes boiseries, a des airs de caverne : la foule qui s'y entasse vit, frémit et crie ; pas une attitude de convention ; chaque geste trahit un tempérament ou exprime une passion. La bestialité féroce des buveurs avinés, l'abrutissement morne des uns, l'emportement furieux des autres ; la bousculade de la bande qui vient d'entrer à la suite de l'évêque ; la poussée des convives assis au bout de la table et se pressant brutalement pour mieux voir la victime amenée ; l'attitude du chef, les deux poings lourdement posés sur la nappe, à demi soulevé sur son trône et contemplant silencieusement sa proie, comme un fauve accroupi dans sa tanière ; le beau geste des bras ouverts de l'évêque ; le tête-à-tête dramatique de ces deux hommes, à travers la table chargée de verres et de flambeaux qui répandent sur les visages, les armures, les cristaux, de vacillantes lueurs rembranesques, — tout est évoqué avec une intensité de vision, une éloquence tragique, une fièvre de vie prodigieuse.

Dans cet ensemble d'une unité si puissante et d'un mouvement irrésistible, chaque groupe se compose admirablement. Jusqu'au fond de la salle profonde, la foule grouille, les têtes se pressent, les corps se hissent sur les bancs ou sur les épaules, et des figures se détachent, sur ce fond houleux, où se condensent toutes les passions, toute la bestialité d'une orgie déchaînée. — Çà et là, des morceaux d'une virtuosité surprenante, — par exemple, le groupe de l'évêque et de ses bourreaux, — et dans l'harmonie sourde, d'un brun fauve, des accents vibrants ou déchirants, comme le bras rouge du soldat levé qui demande du sang, le panache rouge de Guillaume, des tuniques violacées de convives. Tout est fouillé et remuant ; l'ombre s'anime jusqu'en ses profondeurs. — Le drame n'a jamais été traduit avec une puissance plus souveraine : c'est comme une obsession. — Et ce n'est pas par des moyens de littérateur que le maître a obtenu ces effets. Toute son éloquence réside dans l'allure du dessin enveloppant et comme concentré, qui est du mouvement et de la passion saisis au vol, dans l'harmonie sombre de la couleur, où sous les basses sourdes de la tonalité générale gronde tout

un orchestre discipliné autant que puissant. Certes, il y avait en Delacroix un admirable virtuose; mais sa virtuosité était au service de quelque chose de plus profond et de plus grand; c'est l'artiste qui commandait en lui.

Fortuny n'est qu'un virtuose. Près de Delacroix, il produit l'effet d'un joueur de flûte à côté d'un grand musicien. Il n'est pas question de discuter son habileté et son talent incontestables. La prestesse de sa main est étourdissante; il chiffonne les étoffes, cambre les silhouettes, campe ses bonshommes avec une dextérité et un brio qui pourraient faire illusion; on s'agite tant là dedans qu'il doit s'y passer quelque chose. Hélas! il ne se passe rien. C'est un jeune homme qui s'amuse, comme un fleuriste en gaieté qui jetterait des fleurs en l'air ou un artificier qui tirerait de belles pétarades. On fait cercle, on s'arrête un moment, non sans plaisir, mais on s'en va déçu. C'est ici le triomphe de la peinture de genre, artificielle, superficielle, étincelante et vide. Si la mission de l'art se bornait à ces jeux brillants, il n'aurait jamais tenu la plus noble place dans l'histoire des civilisations et de l'âme humaine; on perdrait son temps à lui demander ses secrets. Avec les peintres de cet ordre, dont l'ambition ne va qu'à amuser les yeux, chez qui l'on ne peut découvrir une idée ou une impression maîtresse qui coordonne la multitude des sensations éparses, la sympathie et l'intérêt ne sachant où se prendre, on en vient bientôt à une sourde irritation. — Et pourtant, il faut leur accorder au moins ce qu'ils ont, la finesse de l'exécution, la fraîcheur des tons, l'agilité de la facture. Fortuny en montre ici un exemple, plus persuasif encore que son *Mariage espagnol;* c'est sa copie d'un *Portrait de Goya.* Fortuny semble y avoir donné, comme en se jouant, toute la mesure de son talent. A l'intensité de vie de Goya il a ajouté le charme et le prestige de sa facture personnelle.

Comme notre pauvre Henri Regnault, qui avait subi l'influence, ou plus exactement, l'éblouissement de cette peinture, valait mieux que son maître d'un jour! Il regardait plus haut et serait allé plus loin. Ses œuvres en sont un gage, comme la nuance même de l'adhésion qu'il lui avait donnée. Il eut d'abord le salutaire dédain du *sujet*, c'est-à-dire de la petite comédie plus ou moins littéraire que jouent, pour le gros public qui s'y laisse prendre, des poupées joliment habillées. Quand la mort glorieuse est venue le frapper, il n'avait encore poursuivi qu'un but : se créer une langue et un instrument à son usage. Il avait en sainte horreur la peinture triste et froide, le jour faux et comme en deuil de nos ateliers parisiens; il put voir dans Fortuny un libératenr, et dans l'élan de sa reconnaissance, il le salua maître. — « Je fuis le modelé *quand même*, écrivait-il, je fuis l'abus du noir. Ce sont nos sales ateliers de Paris, avec

leurs murs gris, vert foncé ou brun rouge, qui nous ont gâté les yeux et nous font voir des ombres insensées qui appellent forcément un modelé exagéré. Je suis habitué ici à voir des figures d'un seul ton, au milieu de murs blancs, par conséquent toujours reflétées, se détachant beaucoup plus par la valeur plaquée et presque sans modelé que par les effets d'ombre et de lumière. » Au fond, son véritable maître ce fut le grand soleil : c'était un lyrique, ivre de lumière et de couleur; mais il avait le cœur chaud, enthousiaste et vibrant. La nature et la vie commençaient à peine de lui révéler leurs secrets et de solliciter son esprit et son cœur : de quelles œuvres n'eût-il pas enrichi notre école française, quel rôle il eût été appelé à y jouer dans les jours troublés que nous traversons, s'il avait pu remplir la destinée qui s'ouvrait devant lui!

La *Salomé* n'est qu'un morceau de bravoure, mais quel morceau, quel entrain et quelle verve! C'est comme une flambée joyeuse allumée par un échappé des sous-sols académiques; un cri de protestation contre la prison qu'il venait de quitter. Le plaisir qu'il a pris à peindre cet étonnant tableau nous pénètre et nous ravit. Tout y révèle la belle allure d'un coloriste qui s'est retrouvé et nous fait part de son bonheur. — On connaît trop la donnée pittoresque de cette toile célèbre pour que nous osions — malgré l'envie que nous pourrions en avoir — en refaire la description et le commentaire. Comment oublier d'ailleurs ce qu'en a dit ici M. Paul Mantz? — Ajoutons seulement que le temps — ce collaborateur posthume, si souvent redoutable — semble avoir eu des tendresses paternelles pour cette œuvre d'un jeune homme brutalement ravi à tant de travaux, d'espérances et de gloire : il l'a enveloppé d'un fin émail nacré, et, sans rien enlever de son éclat et de ses finesses, lui a donné comme une nouvelle et plus douce harmonie.

Hélas! il a moins ménagé quelques pages de l'œuvre d'un grand travailleur qui fut un grand artiste : l'*Allée de châtaigniers*, de Théodore Rousseau, ne présente plus dans sa partie supérieure qu'une voûte sombre, presque noire, une espèce de toiture pesante qui donne à cette belle avenue des airs de corridor enfumé. Alfred Sensier a raconté avec quel « fanatisme de volonté » Rousseau s'était acharné sur cette toile, la reprenant plusieurs fois, y ajoutant sans cesse de nouvelles touches. Il voulait que chaque arbre y retrouvât « ses ramures, ses retombées, ses divisions de rameaux, ses groupes de feuillage »; que chaque tronc confondît « sa tête, ses bras . .. dans un *tout* homogène et ombreux ». Ce *tout* est devenu si homogène qu'il en est solide; un oiseau du bon Dieu n'y pourrait plus bâtir son nid; l'air lui-mme ne saurait s'y frayer un passage pour réjouir d'une caresse les feuilles à jamais figées. — Mais, dans la partie

inférieure, on retrouve le Rousseau des bons jours? La puissante construction des troncs est d'une inexprimable vérité, l'enfoncement de la perspective d'une saisissante impression; surtout les échappées à droite et à gauche, sur la campagne, sont d'une facture libre et large; enfin l'harmonie, « cette grande harmonie » dont il aimait à s'entretenir, relie dans sa belle unité toutes les parties de ce grave paysage. L'homme qui a passé dans cette allée y a promené, on le devine, l'austère rêverie d'une âme fière et triste.

Pourquoi M. Charles Leroux, l'hôte de Rousseau au château de Souliers et le propriétaire de cette allée, ne put-il, comme il le désirait, dans l'admiration que lui inspiraient les premières ébauches du peintre, lui arracher des mains cette toile, qui serait sublime s'il s'y était moins acharné?

Cette inquiétude de tout dire, qui déjà en 1835, c'est-à-dire à l'aurore de son plein épanouissement, hantait ce ferme esprit, devint à la fin de sa vie un tourment et une obsession. On ne saurait expliquer autrement la *Vue de la chaîne du mont Blanc prise des hauteurs de la Faucille* (1867). La construction des terrains accidentés du premier plan est d'un dessin magistral sans doute, et la chaîne des glaciers, baignant à l'horizon dans l'air transparent et léger, est mieux qu'un tour de force : c'est une impression fine et grandiose de nature. Mais, entre ces deux extré-mités, une large plaine s'étend, plantée de vignobles, et, par une véritable aberration, le maître a voulu les peindre rangée par rangée, presque souche par souche : on dirait un immense tricot étendu sur la campagne.

Ces erreurs d'un grand artiste ne sont pas pour faire oublier ses chefs-d'œuvre. Nous en avons vu récemment encore, dans cette même galerie Georges Petit, une nombreuse série à l'exposition des *Cent chefs-d'œuvre*. Loin d'être diminué, comme il arrive quelquefois aux paysagistes, par la juxtaposition de ces tableaux, Rousseau y paraissait plus grand. On restait confondu de la variété de ses impressions, de la fermeté, de la souplesse et de la profondeur de ses notations. Il reste à la tête de cette glorieuse génération de paysagistes qui tiendront une si belle place, la première peut-être, dans l'histoire de l'art français. Eux aussi, ils ont été, à leur manière, les interprètes de l'âme de leur temps. Ils sont allés chercher près de la grande consolatrice, dans la communion des « êtres qui ne pensent pas », l'apaisement et l'oubli. Ils ont aimé d'amour la nature; ils ont senti et exprimé la parenté profonde qui nous unit à elle. Personne avant eux n'avait dit chez nous de telles choses, personne ne les a dites ailleurs avec une plus mâle sincérité et une plus puissante

émotion. Leur tâche a été dure : on sait ce qu'ils ont dû soutenir de luttes et de déboires. Il leur a fallu expulser, de buisson en buisson, les troupeaux grelottants des nymphes classiques, auxquelles l'Institut de 1830 servait une pension de retraite au fond des bois sacrés ; démolir pierre à pierre les ruines des temples déserts et les colonnades corinthiennes faites du résistant ciment académique, lutter enfin contre un public, qui pourtant avait lu Jean-Jacques et Sénancour, pour l'habituer à tolérer dans leurs œuvres les forêts, les vallons, les ruisseaux du pays natal !

La tristesse de ces luttes et l'amertume de ces déboires se lisent souvent dans leurs œuvres. On sent qu'ils ont des consolations à demander à la nature ; et quelquefois aussi — ceci n'est pas une critique — des conseils aux maîtres hollandais. Seul, le père Corot conserve au milieu d'eux une physionomie souriante. Il semble n'avoir confié à la nature que des pensées joyeuses et n'en avoir reçu que de tendres confidences : la manière dont il nous les redit n'est celle d'aucun autre ; elle est créée de toutes pièces, originale, spontanée et française ; on dirait « parisienne », si l'on ne craignait d'en diminuer le caractère et la portée. Comment se l'est-il faite ? on se promet de le rechercher, quand on va vers un de ses tableaux, et on oublie son enquête dès qu'on y « est entré », comme il disait. Le charme opère et vous enveloppe ; on se sent tout à coup dans l'âme des légèretés d'oiseau, un apaisement divin se fait dans le cœur ; on salue, comme des visions amies et attendues, les formes, ailleurs abhorrées, de nymphes et de dryades que le maître se plait à évoquer, sur les gazons pâlis, dans les brouillards argentés de ses bois. Il invente une mythologie, si familière, si personnelle, peut-on dire, qu'on ne songe plus à lui reprocher les crimes commis, par d'autres, en son nom !

Il y a deux tableaux de lui dans la collection de Mme Cassin : une *Solitude*, d'une mélancolie sereine : entre deux massifs de verdure, un lac offre au ciel, où le jour va mourir dans des transparences légères et des reflets doucement rosés, son tranquille miroir : au pied d'un arbre, que l'air enveloppe sans l'agiter, une femme est assise. A côté de ce beau paysage, qui est de la manière la plus grave du père Corot et tout pénétré de rêverie silencieuse, *Un lac, effet du matin*, nous apparaît comme un incomparable chef-d'œuvre. C'est un coin de Ville-d'Avray ; au premier plan, des bouleaux, puis un peu d'eau, et, sur l'autre rive, un coteau à demi noyé dans les brouillards, où des maisons blanches dorment encore dans la verdure. Rien ne peut rendre la profondeur de l'horizon, la légèreté de l'air mouvant, les douces sonorités voilées qui

s'élèvent de ce paysage intime et recueilli. Des accords subtils s'établissent entre le ciel, la terre et l'eau : c'est la fête de la fraternité ; un concert de verts cendrés, de gris perlés, d'argent pâle; d'imperceptibles glacis roses font chanter les verts en sourdine; des touches de lilas bleuté et d'orangé, discrètement posées, donnent au ciel lumineux des vibrations délicieuses: pas un cri, mais un frais murmure qui monte gaiement dans l'air pour réjouir les yeux et rafraîchir les cœurs. Une indicible impression de bien-être s'en dégage. Et tout cela, fait comme en se jouant, par la grâce de ce don merveilleux de saisir et de fixer les valeurs les plus délicates et les plus fugitives, de surprendre et d'exprimer l'âme cachée des choses et leurs rapports harmonieux plus encore que leurs formes. Mais on n'a plus envie d'analyser et de disséquer; il n'y a qu'à se taire et à jouir. — Vive notre vieux Corot ! sa gloire n'a pas fini de grandir.

Comme Regnault, il nous ramène à la peinture claire, et nous montre quel parti nos peintres peuvent en tirer. La poésie, pendant longtemps, ne put se passer du bitume ; voici un grand poète qui ne s'en est jamais servi.

Nous n'avons pas épuisé le catalogue. Il nous eût fallu parler de Decamps, de Daubigny, de Fromentin, de Diaz, d'autres encore, morts et vivants, qui contribuent pour leur part à l'intérêt et à la moralité de cette belle exposition; mais notre intention n'était pas de faire un compte rendu et nous en avons déjà trop dit pour la patience du lecteur.

ANDRÉ MICHEL.



L'ART DU MOYEN AGE DANS LA POUILLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])



Sollicité par M. le directeur de la *Gazette* de compléter, dans la mesure de nos moyens, le travail sur les monuments de la Pouille interrompu par la mort de M. Lenormant, nous nous hasardons à mettre sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* quelques-unes de nos notes de touriste. Ce sera un post-scriptum bien modeste aux articles si subtantiels et si intéressants de M. Lenormant.

Pouvions-nous croire que nous serions jamais amené à commenter nos propres croquis, quand l'illustre savant sous la direction duquel nous les avons exécutés nous dictait le programme de notre voyage dans la Pouille et nous énumérait les différents points sur lesquels il désirait nous voir nous fixer de préférence?

Qu'il nous soit au moins permis de rendre ici hommage à la mémoire du maître dont l'accueil fut toujours si plein de bonté pour nous. C'est grâce à sa puissante recommandation que nous avons dû bien souvent de pouvoir examiner en détail des points très peu connus. Les recherches de François Lenormant sur la partie méridionale de l'Italie nous engagèrent à consacrer une partie de notre temps à voir, au retour d'un voyage en Sicile, Métaponte, Tarente, Bari, Barletta, Bitonto, Trani, Ruvo, Canosa, Termoli, Lucera, etc.

1. Voy. *Gazette des Beaux-arts*, 2ᵉ période, t. XXII, p. 193 et t. XXVII, p. 369.

Les monuments dont quelques détails passeront sous les yeux des lecteurs de la *Gazette* et qui font l'objet des notes qui vont suivre son extrêmement intéressants, au point de vue de l'histoire de l'art au moyen âge. Nous osons espérer, malgré la sécheresse de nos indications et la pauvreté de notre bagage archéologique, éveiller la curiosité sur cet art si nerveux et si peu connu, dans lequel on retrouve, à côté des finesses de l'ornementation arabe, la complication savante des formes du Nord, la fermeté des profils et la franchise des masses de notre école française.

Le chapiteau que nous donnons en cul-de-lampe et qui appartient à la chaire de Santa-Maria-Maggiore de Barletta est de la même facture que ceux des colonnes du ciborium de la même église. Il présente un exemple remarquable de composition purement ornementale. Rien dans ce chapiteau ne rappelle ni la nature, comme notre art français du XIIIe siècle, ni son interprétation idéalisée, comme le feuillage du corinthien, ni même le feuillage dégénéré des chapiteaux byzantins. C'est une composition de formes et de lignes robustes en même temps que d'un caractère très élégant. Il semblerait presque conçu pour être exécuté en bronze, tant les évidements des angles semblent hardis même pour du marbre.

TRANI.

Trani, qui s'est largement développé autour de la ville ancienne, possède un petit port fort pittoresque. La première église qu'on rencontre en montant du port vers la ville neuve est celle d'Ogni-Santi. Précédée d'un triple vestibule, elle a une nef et deux bas côtés, l'abside qui termine la nef est accostée de deux absidioles qui terminent ces bas côtés ; la nef est voûtée en berceau, les bas côtés et le vestibule en voûtes d'arête. L'aspect général a un caractère oriental très prononcé. Au-dessus de la porte du milieu, deux bas-reliefs d'un travail byzantin représentent l'Annonciation. Ces deux figures nous rappellent le faire si caractéristique de la sculpture romane du midi de la France. Mêmes plis, mêmes attitudes : la Vierge file à l'aide d'une quenouille courte et d'un fuseau. Nous avons vu entre Atrani et Amalfi de jeunes femmes qui filaient de la même façon.

Plus loin la cathédrale, consacrée à l'Assomption, dresse son campanile élancé au bord de la mer.

Elle se compose de deux églises superposées. La crypte, qui s'étend sous toute la longueur de l'église, est coupée en deux à la hauteur du transept ; la partie absidale seule est consacrée au culte. Elle offre la même disposition que celle de Saint-Nicolas de Bari, en plan, du moins, car



pour l'aspect général les colonnes qui en soutiennent les voûtes ne sont pas coupées à demi hauteur par un remblai, comme à Bari; les absidioles, au lieu d'être condamnées, sont encore apparentes sous les décorations postérieures.

Aussi l'aspect de cette crypte est-il fort élégant. On l'a malheureusement défigurée, au commencement du siècle dernier et dans les premiers temps du nôtre, par des décorations bizarres et des placages fort laids dans les voûtes et sur les tailloirs des chapiteaux. Néanmoins, telle qu'elle est, elle offre un exemple bien intéressant de l'effet toujours si puissant d'une grande quantité de colonnes disposées en quinconce et entourées d'une construction peu ajourée. C'est le principe qui a dirigé les premiers architectes arabes dans la plantation de leurs mosquées. La mosquée d'Amrou au Caire, dont l'ensemble est si imposant, en est un exemple bien connu.

La nef supérieure a été absolument remaniée et laisse à peine deviner le caractère ancien de l'ensemble.

Les fameuses portes de bronze qui décoraient autrefois l'entrée de l'église ont été placées à l'intérieur, pour éviter les dégradations des touristes indiscrets. Elles sont très belles et nous présentent une variante des portes de Ravello et de Monreale. Ces dernières sont encadrées par une baie rectangulaire, celles de Trani sont comprises dans une arcade. Le raccord de la partie cintrée à la partie rectangulaire n'est pas très heureux, mais ici, comme à Monreale et à Ravello, la beauté du travail fait qu'on ne s'arrête pas longtemps à cette légère imperfection. Comme à Ravello, à Monreale, à Amalfi, des têtes de lion serrent dans leurs dents les anneaux qui forment les heurtoirs; mais ici les anneaux sont fort beaux; ils se composent de trois cercles de bronze enlacés l'un dans l'autre, autour desquels deux dragons s'enroulent de chaque côté. Les médaillons de Trani sont semblables à ceux de Ravello et de Monreale, mais ils sont chacun entourés d'un galon décoré de rinceaux très fins. Le travail de ces bronzes fort beau et très délicat, les rend très intéressants à étudier; il serait à désirer que des moulages de quelques parties de cette porte, ou de celle de Ravello, fussent faits pour le musée du Trocadéro. Nous n'y avons pas vu de page aussi intéressante pour l'histoire de la fonte en bronze. Cette construction d'une porte par placage de bronze sur un bâti en bois est généralement admise au moyen âge, et ce n'est que par exception qu'on voit des vantaux d'une seule pièce, comme à Canosa au turbé de Bohémond, encore sont-ils d'une très petite dimension. Il est assez curieux de voir l'analogie absolue de ces portes de bronze, à Ravello, à Monreale, à Trani. Les panneaux, les têtes de lion,

les bandes d'assemblage sont identiques et semblent avoir été coulés dans les mêmes moules. On retrouve, dans la partie supérieure de la porte de Ravello, des panneaux rectangulaires faits avec les mêmes sujets que ceux de la partie circulaire de Trani. Seulement la partie cintrée a été complétée de façon à former un rectangle. Huilard-Bréolle a décrit ces portes tout au long[1] et en fixe la construction à 1160. Elles ont été dessinées par Schulz[2] et par Baltard[3], mais le dessin au trait est impuissant à rendre l'élégance et la fermeté de ce bel ouvrage.

L'extérieur de la cathédrale est assez simple. La façade toute plate est décorée d'une rose fort simple entourée de cinq figures d'animaux, au-dessous de laquelle on voit une fenêtre analogue à celle qui décore l'abside de la cathédrale de Bari. Seulement les animaux sont mutilés et les colonnes dégagées ont été détruites. Le rez-de-chaussée est surhaussé et on y accède par un perron sous lequel on pénètre dans la crypte.

Cette partie est décorée de huit arcatures au milieu desquelles s'ouvre la grande porte actuellement mutilée et en fort mauvais état, mais les détails en sont très curieux.

L'église est accostée d'un campanile sur plan carré terminé par un clocheton pyramidal sur plan octogone; la silhouette de l'ensemble avec sa corniche saillante rappelle, comme les clochers de Bari, les minarets des mosquées de l'Afrique du Nord. Les façades latérales, très simples, sont couronnées par une corniche soutenue par des consoles assez prononcées, entre lesquelles la partie carrée qui forme métope est décorée de feuillages et de rosaces; quelques-uns de ces morceaux sont peut-être des fragments antiques.

L'église Saint-André à Trani et une ancienne synagogue convertie en église sont toutes deux intéressantes par l'emploi qui y est fait de la coupole sur pendentifs ou sur tambours[4].

BITONTO.

La cathédrale, dont la façade latérale est fort belle et d'une architecture très ferme, possède de nombreux fragments de sculpture d'un beau caractère. La porte principale de la façade rappelle celle de Saint-Nicolas

1. Huilard-Bréolle, *Documents pour servir à l'histoire des Normands dans l'Italie méridionale*.
2. *Monuments de l'Italie méridionale,* par H.-G. Schulz. Dresde, 1840.
3. Huilard-Bréolle, *Documents,* etc.
4. Schulz, *Monuments,* etc.

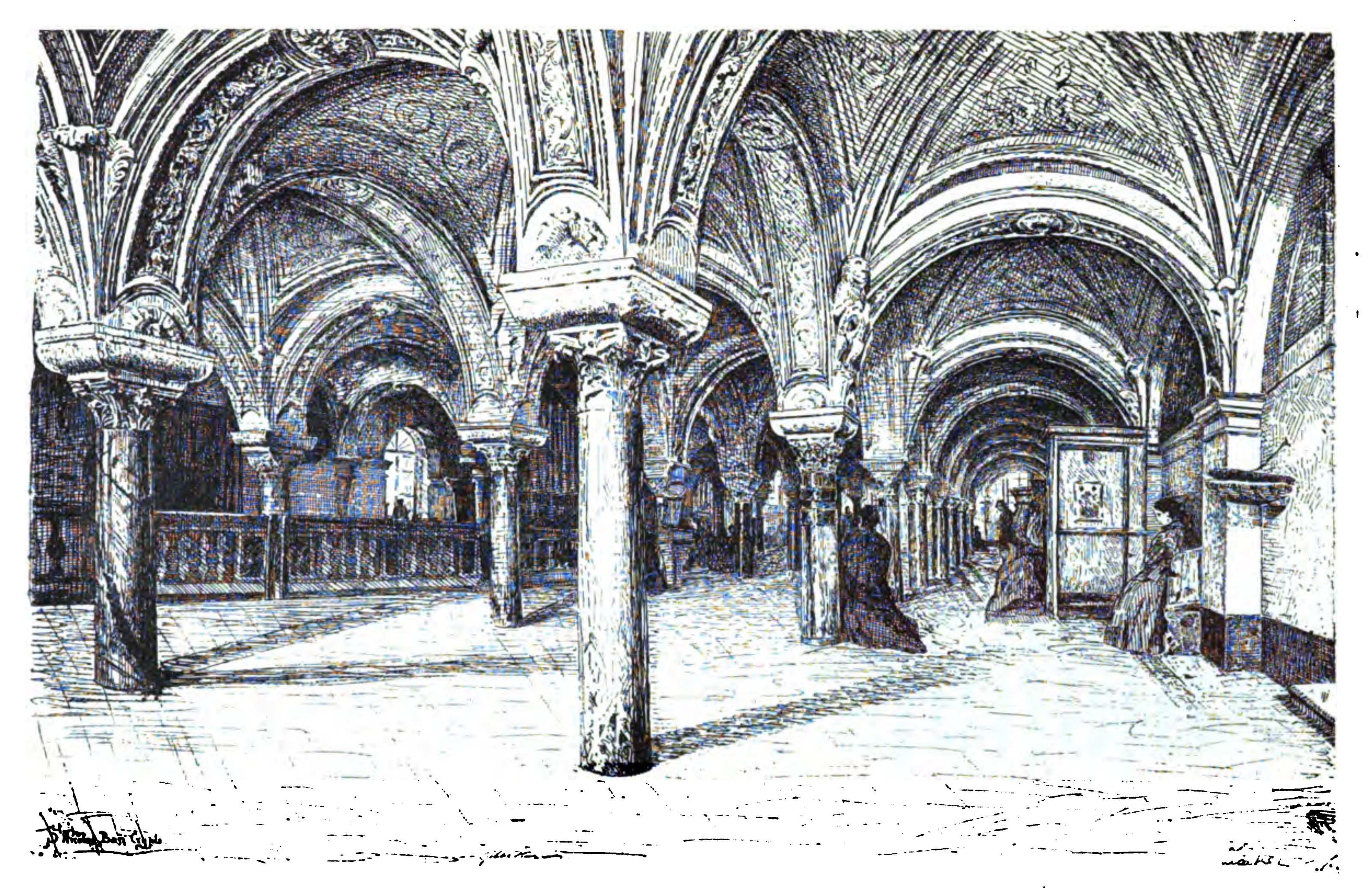
de Bari, mais les colonnes reposent ici sur des lions. On y remarque deux chaires, l'une près du chœur, l'autre au milieu de la longueur de la nef, à gauche. La première, qui a la forme d'une cuve demi-circulaire, est décorée d'un réseau à mailles carrées au fond desquelles se détachent des rosaces en relief. Dans la partie supérieure, une figure d'aigle qui supporte le pupitre pose sur une figure humaine, de même qu'à la chaire de San-Giovanni de Ravello. Deux bandes décorées d'incrustations de marbre règnent au haut et au bas de cette chaire. Elle pose sur des colonnettes de marbre. La seconde chaire, cuve carrée[1], est décorée d'un semis d'ornements peints en noir sur fond d'or et représentant alternativement un aigle et une rosace. Ces peintures sont recouvertes d'une feuille de verre qui protège l'or et la peinture : on voit là un exemple de la décoration *sous verre*, dont on a fait au XIII[e] siècle un emploi si élégant à la Sainte-Chapelle du Palais. Il y a donc à la cathédrale de Bitonto une étude fort intéressante à faire.

RUVO.

La cathédrale de Ruvo présente une façade assez bizarre, avec une porte très décorée et flanquée de deux colonnes supportées par des figures d'animaux très abîmées; de part et d'autre, sont deux arcades où s'ouvrent deux petites portes. Au bout de la façade se découpe une rose très ornée et qui a conservé ses divisions en trèfles supportés par des colonnettes. Cette rose est d'un aspect absolument français et contraste, par la franchise de ses profils et de sa sculpture, avec le reste de la décoration de cette façade. Elle doit dater de la fin du XIII[e] siècle et est, par conséquent, postérieure au reste de la façade[2].

Nous ne quitterons pas Ruvo sans indiquer aux lecteurs de la *Gazette* la collection si intéressante du Cav. Jatta, où l'on peut admirer un choix remarquable de vases antiques d'une conservation parfaite. Ces vases ont été trouvés dans les nécropoles qui entourent Ruvo. Nous nous rappelons surtout une suite de rhytons de la plus belle époque de l'art grec, décorés de têtes d'animaux tous différents. La vérité des types, la largeur de l'exécution sont comparables aux plus belles pièces en ce genre que nous ayons vues à Naples et à Paris.

1. Aigle porte-lutrin, symbole de saint Jean l'Évangéliste, fréquent sur les chaires.
2. Même disposition que celle de San-Sabino, à Canosa.



CRYPTE DE SAINT-NICOLAS DE BARI. — (Dessin de M H. Saladin.)

BARI.

Nous terminerons ces notes très succinctes par la description des édifices religieux que le moyen âge a laissés à Bari. Les dessins que nous donnons ici se rapportent tous à l'église Saint-Nicolas. C'est donc par ce monument que nous commencerons. Il offre de nombreux points intéressants et son caractère semi-oriental s'allie parfaitement au culte du saint qui y est honoré. Les chrétiens d'Orient ont pour saint Nicolas une vénération plus fervente encore que ceux d'Occident. Leur dévotion semble avoir donné aux édifices de Bari un caractère tout particulier.

La ville de Bari est la ville la plus importante de la Pouille, au point de vue commercial; aussi a-t-elle pris dans ces dernières années un développement très considérable. Elle s'étend autour de la ville ancienne et la ville neuve, avec ses larges rues et ses grands boulevards, a vraiment un bel aspect. La vieille ville s'étend le long de la côte, et, vue de la mer avec ses maisons blanches, la grande citadelle aux lignes simples, les campaniles des églises élancés comme des minarets, le dôme de la cathédrale et les longues lignes horizontales des terrasses, elle rappelle les villes de Syrie ou d'Afrique. Au milieu de la ville, la cathédrale et Saint-Nicolas.

Les reliques de saint Nicolas, évêque de Myra en Lycie, furent enlevées par des marins de Bari au IVe siècle et apportées dans cette ville. Des miracles de tout genre déterminèrent l'emplacement de cette église, où reposent encore les restes du grand thaumaturge. On prétend que des ossements du saint découle perpétuellement une substance miraculeuse et incorruptible appelée « la manne de saint Nicolas ». La dévotion populaire lui prête de merveilleuses propriétés; aussi les nombreux pèlerins qui viennent à Bari emportent-ils tous une ampoule contenant la précieuse manne. C'est sous la crypte qu'est placé le sarcophage qui contient ces reliques. Cette crypte, construite sur la même place que celle de Trani, a été non seulement remaniée au XVIIe siècle, mais encore, pour éviter les fréquentes inondations, le sol a été surélevé de plus d'un mètre. Toutes les colonnes qui soutiennent les voûtes de la crypte sont en marbres antiques de toute beauté. Cette forêt de colonnes sans bases nous rappelle encore les mosquées arabes; mais le fond de la crypte, où l'autel décoré de candélabres, de bustes et de reliefs d'argent brille dans l'obscurité, à la lueur des cierges, donne à cet ensemble un caractère religieux d'une essence toute différente de l'impression qu'on ressent dans les mosquées. De nombreux ex-voto se voient appendus à deux ou trois piliers; l'un d'eux est entouré d'un grillage qui empêche les pèlerins d'en détacher des par-

celles. La dévotion des pèlerins, qui viennent de si loin souvent (Grecs, Albanais, Monténégrins et même Turcs) vénérer ici les restes de saint Nicolas, a placé là les représentations de nombreux miracles dus à l'intercession du grand évêque. Des barques sauvées de la tempête rappellent les miracles de saint Michel au péril de la mer; ailleurs, des mourants rappelés à la vie ou d'horribles accidents conjurés viennent témoigner de la piété naïve qui attire tous les ans à Bari une foule immense de pèlerins. Montons à l'église supérieure. Dans l'escalier de la crypte on remarque quelques fragments anciens.

L'évêque Hélie, qui succéda à Urso (celui qui fit commencer les travaux de l'église), termina et inaugura le sanctuaire; le pape Urbain II, qui était venu à Bari pour le sacre d'Hélie, consacra la crypte et l'autel qui surmonte la grotte où est déposé le sarcophage qui contient les reliques de saint Nicolas. Mais la précipitation avec laquelle la construction avait été menée fit qu'en avril 1254 le campanile s'écroula; le reste de l'église, ayant été ébranlé, fut consolidé postérieurement par deux arcs transversaux que l'on voit très nettement dans notre vue d'ensemble de l'église supérieure. Cette nef, accostée de deux bas côtés voûtés, est couverte par une charpente masquée par un plafond décoré de peintures de la fin du XVI[e] siècle. L'ensemble, quoique dénaturé par les arcs transversaux, ne manque pas d'un grand caractère. A la croisée de la nef et du transept on devait élever une coupole comme à la cathédrale (les trompes qui forment pendentifs sont en place, mais ce travail n'a pas été fait. On s'est contenté de continuer le plafond). Deux escaliers descendent à la crypte; à droite de la porte de la crypte on lit l'inscription funéraire suivante en vers léonins. C'est l'épitaphe de l'évêque Hélie [1] :

Orbis honor multus jacet hic in pace sepultus
Orbati reges patre, sunt judice leges,
Decidit, o Barum, rerum diadema tuarum.
Te viguisse scias, viguit dum præsul Helias,
Clauditur hoc pulcro pater inclitus sepulcro
Qui bene te rexit, qui te super æthera vexit,
In commune bonus fuit omnibus ille patronus,
Notis, ignotis, vicinis atque remotis.
Sensus laude boni, fabricæ quoque par Salomoni,
Vitæ more piæ sancto similandus Heliæ,
Hoc templum struxit quasi lampas et aurea luxit.
Hic obdormivit, cum spiritus astra petivit.

Devant le chœur et avant le transept, trois arcades forment comme

1. Huillard-Bréolle. Ouvrage cité.

un jubé derrière lequel on découvre l'abside et son élégant ciborium. Ce ciborium est élevé de trois marches au-dessus du sol et son niveau coïncide avec celui du sol de l'abside, au fond de laquelle s'élève un siège épiscopal fort curieux. Il est en marbre blanc et a appartenu à l'évêque Hélie ; il se compose d'un siège soutenu par des figures humaines, et on y lit les vers suivants[1] :

Inclytus atque bonus sedet hac sede patronus
Presul Barinus Helias et Canusinus.

Il est d'un travail plus fin que celui de Canosa, mais celui de Canosa, qui est antérieur, a un caractère plus énergique et plus oriental.

Au-devant de ce siège s'étend un pavage de mosaïque de porphyre vert et rouge et de marbre blanc figurant des cercles enlacés. Cette mosaïque est sertie d'une bande assez large en mosaïque de cubes de marbre blanc, rouge et noir, représentant des ornements réguliers qui rappellent ceux qui entourent, sur les portes de bronze du tombeau de Bohémond, les médaillons circulaires du vantail de gauche. Il semble qu'on doive y reconnaître le nom d'Allah ou Dieu en caractères coufiques, légèrement dénaturés pour se prêter à l'ornementation. Ce mot se répète en parties symétriques accolées alternativement. La contre-marche du gradin sur le sol duquel pose le siège épiscopal est elle-même décorée d'incrustations d'un ciment coloré avec fragments de verre noir formant des croisillons semés de fleurettes en croix.

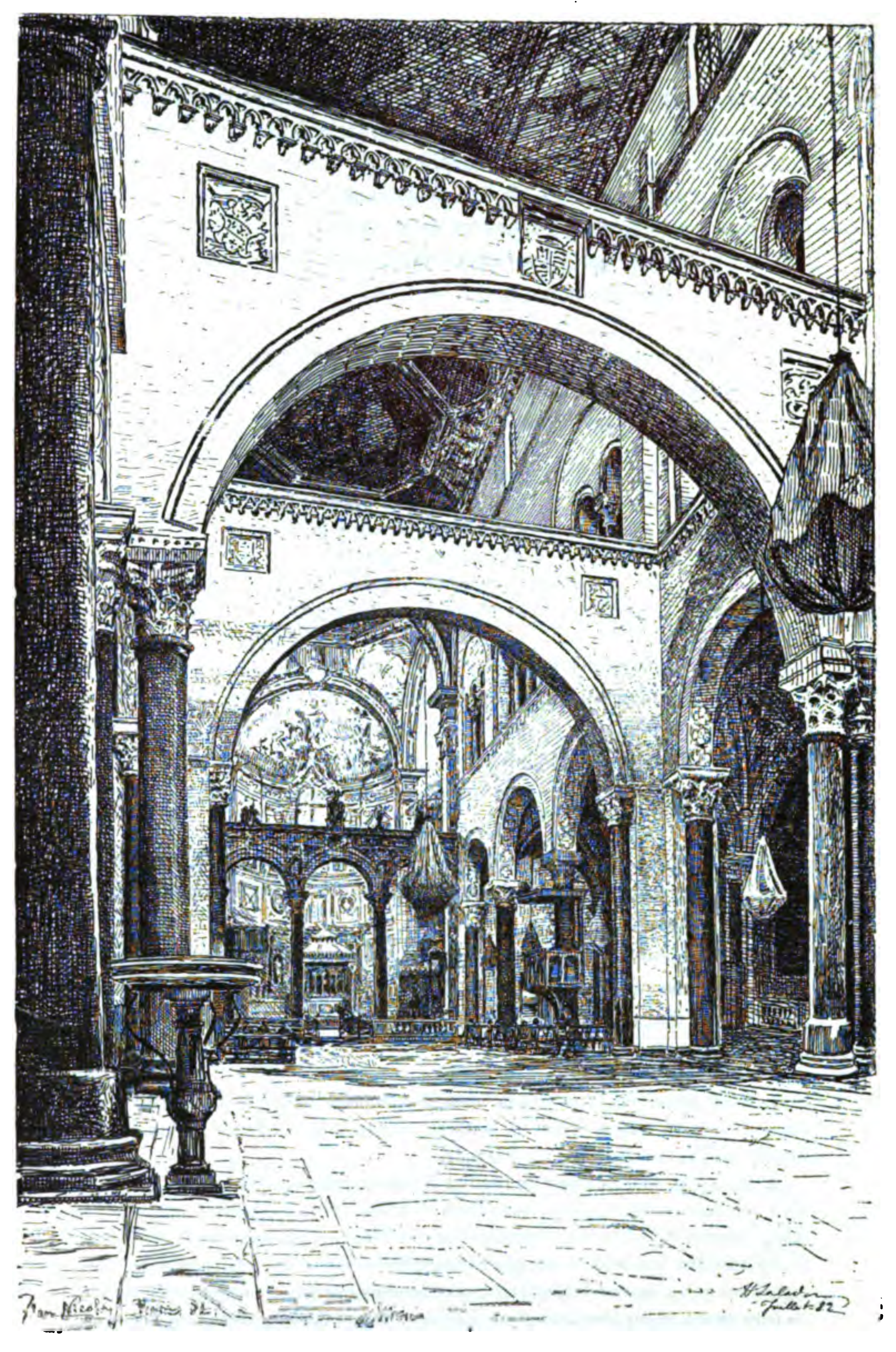
Enfin, l'autel rectangulaire, sans retable, s'élève sous un ciborium fort intéressant. Ce ciborium, dont un dessin est sous les yeux du lecteur, se compose d'un double dais octogonal, en marbre d'un blanc jaunâtre, reposant sur quatre architraves du même marbre. Les frises du double dais sont décorées d'incrustations en marbre ou en mastic noir. Le dais est couronné d'une croix grecque.

Les architraves portent, en lettres de bronze rouge, l'inscription suivante :

ARX HEC CELIS — INTRA BONE SERVE
FIDELIT — ORA DEVOTE DOMINVM PROTE POPVLOQVE

Sur l'architrave antérieure on remarque un émail sur cuivre représentant saint Nicolas couronnant le roi Roger, qui mit la dernière main à la construction de l'église (1139). Les faces inférieures des architraves portent des anneaux qui servaient à suspendre les lampes devant et

1. Huilard-Bréolle. Ouvrage cité.



VUE INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE DE SAINT-NICOLAS DE BARI. — (Dessin de M. H. Saladin.)

autour de l'autel[1]. Les quatre colonnes qui supportent le tout sont en marbre rouge, sauf une, qui est en marbre violacé; les chapiteaux et les bases sont en marbre blanc. Le chapiteau qui forme en-tête à l'article de la *Gazette* du 1er mai 1883 est l'un de ces chapiteaux ; l'abaque est soutenu par quatre anges qui reposent sur de longues feuilles grêles ; quatre parties droites soulagent les milieux des faces de l'abaque. Sur l'autel était placée, lors de mon voyage, une belle croix en argent doré du XIVe siècle[2].

Les marches sur lesquelles pose le ciborium sont au nombre de trois. La contre-marche de la première porte l'inscription suivante, consacrée par Eustache à son prédécesseur Hélie :

His gradibus tumidis ascensus ad alta negatur
His gradibus blandis querere *(sic)* celsa datur
Ergo ne tumeas qui sursum scandere queris *sic*
Sis humilis supplex planus et altus eris
Ut pater HELIAS hoc templum qui prius egit
Quod pater Eustasius sic decorando regit.

Enfin les deux autres contre-marches sont décorées, la première, d'une suite d'étoiles octogonales où sont dessinés des oiseaux ; la deuxième, d'une suite de palmettes symétriques ; les ornements se détachent en clair sur un fond légèrement défoncé et rempli d'un ciment coloré mêlé à des fragments de pâtes vitrifiées d'une tonalité alternativement verdâtre et rougeâtre.

Cet ensemble, fort original, a un caractère presque brutal, mais très accusé et très franc ; on peut le rapprocher de certains ciboriums des basiliques de Rome.

Dans ce chœur, nous remarquons aussi deux lutrins ou pupitres en fer forgé d'une composition pleine de franchise. Celui que nous donnons, fort simple, doit dater du XIIIe siècle; l'autre, plus cherché, doit dater de la fin du XVe.

1. Usage actuellement en vigueur dans les mosquées arabes; telles sont les lampes suspendues à des *trabes* devant un tombeau ou devant le sanctuaire (mihrab), de la grande mosquée de Kérouan, par exemple.

2. Voy. plus loin, au trésor de l'église. Il faut rappeler ici qu'à Lucera, à la cathédrale, on montre dans le trésor une reliure de missel formant diptyque, faite en argent doré, repoussé et ciselé. On y remarque de fort beaux émaux champlevés. Les figures et les animaux symbolisant les quatre évangélistes sont d'un très beau style. Nous souhaitons qu'un lecteur de la *Gazette,* plus heureux que nous, puisse trouver le temps de faire de cet objet, ainsi que d'une pixyde en argent doré du XIVe siècle, une étude détaillée.

Enfin, dans la sacristie, l'attention est attirée par les objets suivants, qui font partie du trésor de l'église, trésor malheureusement appauvri par les révolutions :

1° Un reliquaire en argent doré, avec figures en émaux champlevés (xiv᷊ siècle), représentant une chapelle surmontée d'une flèche ; cette chapelle comprend cinq travées séparées par des contre-forts. L'exécution de



CRYPTE DE LA CATHÉDRALE DE TRANI.

(Dessin de M. H. Saladin.)

cette pièce remarquable est très élégante et pleine de finesse. C'est certainement un travail français.

2° Deux chandeliers (xiv᷊ siècle) en cristal taillé ornés d'argent et de filigrane d'argent.

3° Une croix (xiv᷊ siècle) donnée par Charles d'Anjou. Cette grande croix, dont les bras se terminent par des fleurs de lis, est en argent doré. A la croisée, sur la face, se trouve un reliquaire qui contient un fragment de la vraie croix. Sur la face postérieure, le revers du reliquaire est décoré de l'écu aux armes d'Anjou en émail champlevé.

4° Le missel de Charles d'Anjou, manuscrit fort délicatement orné.

5° Une pixyde en filigrane d'argent, d'un travail curieux.

6° Un reliquaire du XVIIe siècle, très tourmenté de style (une épine de la couronne d'épines).

7° Une grande image de saint Nicolas, donnée par un roi de Serbie. Cette image, peinture byzantine très foncée de ton, est entourée, comme les icones russes d'une monture d'argent doré, ciselé et à jour, décorée de gravures fort élégantes. Nous regrettons de ne pas pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs une représentation de cette œuvre très riche et très bien réussie d'un art trop peu connu en France. Nous ne saurions trop engager ceux qui entreprennent des voyages archéologiques à emporter un appareil de photographie. Combien avons-nous regretté à Bari et à Lucera, de ne pas pouvoir garder un souvenir de ces morceaux d'orfèvrerie peu connus et pourtant si élégants. En thèse générale, on trouve partout, en Italie, des photographies nombreuses et bien faites, mais les industriels qui les vendent ne reproduisent que les monuments ou les sujets qui sont de vente, c'est-à-dire connus et souvent banals; les pièces de choix leur échappent souvent.

La façade de Saint-Nicolas accuse par un pignon la grande nef, et par deux pentes égales les deux bas côtés. Elle est percée de rares ouvertures. A droite, la base du campanile présente des bossages d'un aspect fort intéressant; ils sont absolument traités à l'antique.

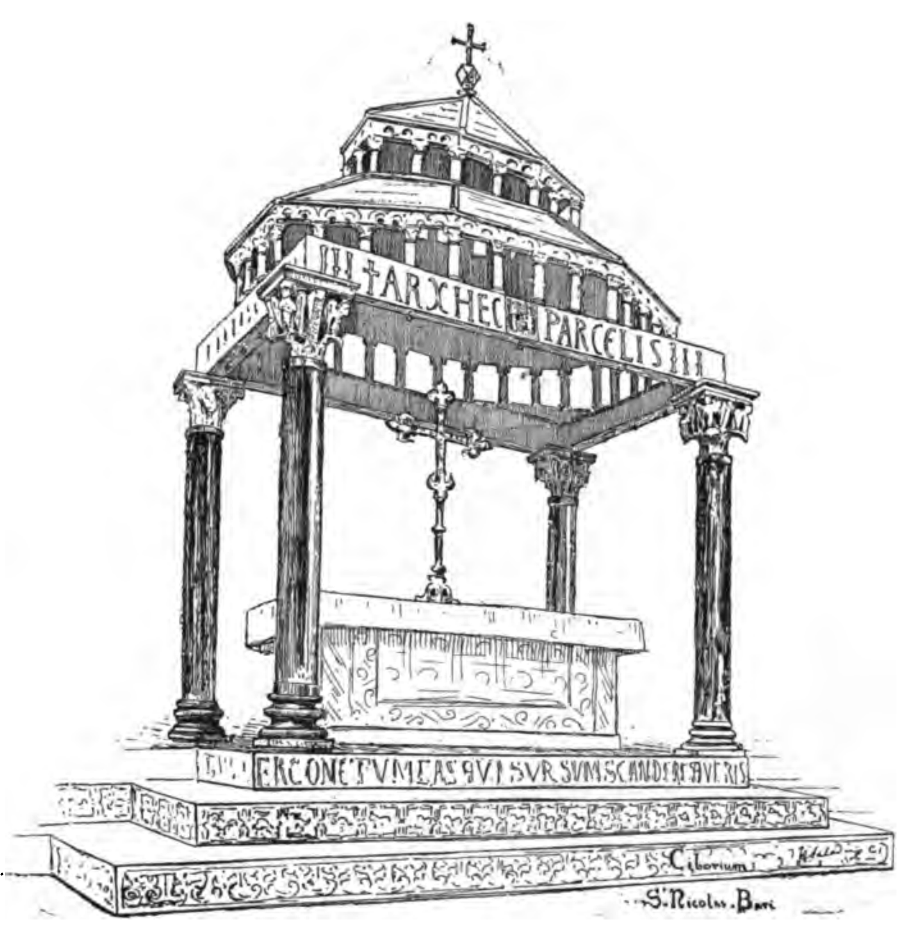
La porte centrale est composée, comme presque toutes celles des édifices de l'Italie méridionale, d'une arcade surmontée d'un gâble et soutenue par deux colonnes dégagées qui reposent sur des animaux; ce sont ici des taureaux portés eux-mêmes sur des fragments d'entablements antiques. Le gâble est décoré d'un galon de feuillages, que relèvent, de distance en distance, de gros cabochons ou têtes de clous ornés d'entrelacs. Le tympan est uni et décoré dans son milieu d'un bas-relief représentant un évêque debout; la porte elle-même, en forme d'arcade, est ornée de sculptures très fines et très fermes, d'un accent très oriental; dans les écoinçons supérieurs, deux anges aux ailes déployées.

Au sommet du gâble, une figure ailée rappelle absolument le sphinx tel qu'il est figuré sur les monuments grecs. Lion ailé à tête humaine, il est accroupi sur son séant. Nous retrouverons à la fenêtre absidale de la cathédrale une représentation analogue. Cette porte est très remarquable; ici nous sommes en présence d'un faire tout oriental et presque sec à force de précision; à la fenêtre de la cathédrale, nous trouvons, au contraire, avec le même motif, l'arc soutenu par deux colonnes posant sur des animaux, une sculpture grasse et un peu compliquée qui rappelle l'art occidental.

Les façades latérales de Saint-Nicolas sont décorées d'une ordonnance d'arcatures qui sont, comme celles de la cathédrale et aussi celles de

Bitonto, Termoli, etc., extradossées suivant un arc plus épais à la clef qu'aux reins. Ici, au-dessus de ces grandes arcatures, règne une galerie basse d'un tracé très ferme, où s'ouvrent des jours qui éclairent le triforium.

A l'extérieur de l'église sont, incrustées des pierres tombales, qui por-



CIBORIUM DANS LE CHŒUR DE L'ÉGLISE HAUTE DE SAINT-NICOLAS DE BARI.

(Dessin de M. H. Saladin.)

tent les noms et les armes de quelques familles nobles de Bari, ou de personnages marquants morts à Bari pendant leur pèlerinage.

CATHÉDRALE DE BARI.

La cathédrale de Bari date du XIe siècle; on rapporte que l'évêque Byzantius, qui la fit construire, fit venir de l'île de Paros de grandes

colonnes de marbre ; les archevêques Nicolas et Hélie continuèrent l'œuvre de la cathédrale. En 1156, Bari fut détruit par Guillaume le Mauvais ; les églises eurent beaucoup à souffrir : l'archevêque Jean répara les dommages, fit quelques améliorations en donnant plus de grandeur aux baies qui éclairaient l'édifice ; on restaura et on consolida la construction. Jean y fit déposer le corps de San Sabino, qui avait été trouvé sous l'autel de l'ancienne cathédrale ; l'inscription suivante, lue par Ughelli dans la crypte, l'indique bien[1] :

Tumba beati membra Sabini continet ista
... Condidit hic præsul illa
Quæ Bari primas primus patefecit Helias,
Tandem sanctorum sublimatore favente
Urbs et Barensis patre consolata Joanne
Qui simplex, pistus, prudens pius atque pudicus
Basilicam istam veterem nimis et tenebrosam,
Ut decet et decuit, digno cultu renovavit.
Cum tribus hanc aris postquam de more sacravit
In media sancti Sabini membra locavit,
Quæ Magdalenæ sub honore sacræ Mariæ
Membrorum non est primi quoque Martyris expers.
V. Idus febr. Ind. IV.

Depuis la fin du XIIe siècle, la cathédrale n'a pas éprouvé de changements importants jusqu'au XVIIIe siècle. En 1267, le campanile s'écroula pendant un violent tremblement de terre. On le reconstruisit presque aussitôt, et tel il est encore aujourd'hui.

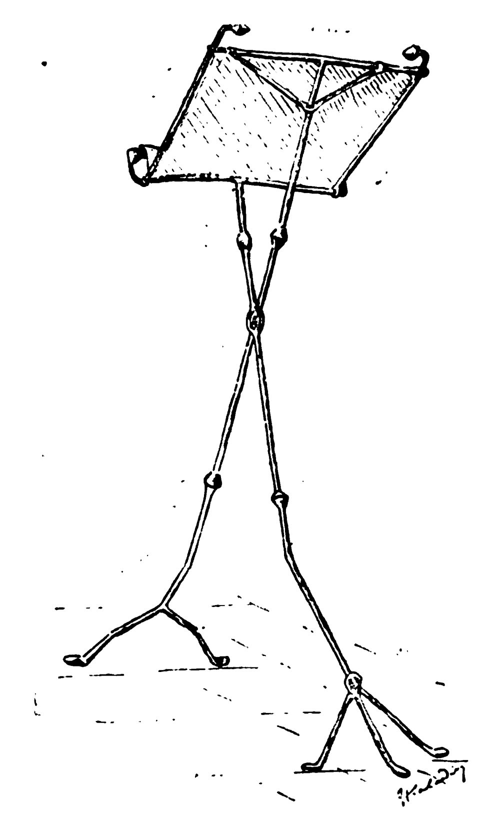
Cette église, sur le même plan que Saint-Nicolas, a sa nef intacte comme disposition, et n'a pas été, comme celle-ci, encombrée par deux grands arcs intérieurs ; mais toute la construction a été revêtue, au siècle dernier, de stucs d'un rocaille tout italien, ce qui enlève à cette église la majesté que lui donnait sa disposition en forme de basilique. Le tambour octogonal de la coupole est d'un aspect presque arabe, mais le campanile élancé, qui s'élève à côté de la nef, a plus encore le caractère oriental. Les masses sont absolument arabes, et plus qu'à Trani on reconnaît l'influence de l'Orient.

Les façades latérales sont analogues à celles de Saint-Nicolas, aussi fermes et aussi fines.

A la hauteur d'un étage, à la façade postérieure, se trouve une fort belle fenêtre dont nous donnerons une description détaillée. C'est un des

1. Huilard-Bréolle, ouvrage cité.

plus beaux morceaux de sculpture d'ornement que les Normands aient laissés en Italie. Cette fenêtre cintrée a son chambranle et son tableau décorés de rinceaux continus, entremêlés d'animaux et de figures humaines. Sauf les rinceaux des deux voussoirs supérieurs, qui rappellent un peu trop les feuillages de la décadence de l'art romain, toute cette



PUPITRE EN FER FORGÉ DE SAINT-NICOLAS DE BARI.

(Dessin de M. H. Saladin.)

sculpture est d'accent absolument français ; elle est grasse, enroulée, on y voit à chaque instant l'interprétation variée de la fleur d'iris, qui a fourni de si belles inspirations à nos artistes du XIIe siècle ; l'archivolte, qui repose sur deux colonnes dégagées, est décorée de feuillages robustes et très grassement creusés. Sur la clef de l'arc est posé un sphinx ailé et accroupi.

La partie inférieure de l'archivolte se termine par deux figures ailées, dont les têtes assez fortes font saillie devant l'arc ; elles posent sur le tailloir du chapiteau. Les chapiteaux sont en forme de corbeille, l'une ornée de feuillages (inspiration byzantine), l'autre décorée d'animaux, de

têtes humaines et de nervures très élégantes; les colonnes prismatiques qui les supportent sont posées sur deux éléphants au-dessous desquels se dessinent deux consoles très décorées d'entrelacs, reliées par une sorte d'appui haut de près de 50 centimètres; cet appui, dont la moulure supérieure est décorée de beaux entrelacs, porte dans sa partie plate un panneau représentant deux oiseaux au milieu de rinceaux enchevêtrés avec la complication savante des entrelacs des manuscrits saxons et des monuments romans de la Norvège. Nous sommes ici en présence d'une œuvre absolument normande, d'un travail très soigné et très riche. Si quelque inspiration orientale transparaît, il nous faut plutôt rechercher l'influence des ivoires hindous ou des étoffes de même provenance : l'éléphant, les rinceaux touffus, les pointillés sur les parties plates, les galons gravés, tout éloigne le souvenir de l'art arabe, plus précis, plus net et plus sec. Nous citerons aussi, à la cathédrale, de curieuses fenêtres fermées par une clôture en pierre ajourée.

Ce type de fenêtre, nous le retrouverons encore dans une petite église (San-Gregorio), à côté de Saint-Nicolas. Cette petite église, d'une architecture très simple, mais très vigoureuse, est sur un plan bien connu : la nef couverte en charpente, les collatéraux voûtés; on lui rendrait à peu de frais sa physionomie primitive, mais actuellement le badigeon qui la recouvre à l'intérieur lui donne un aspect absolument misérable.

Nous regrettons de ne pas pouvoir mettre sous les yeux de nos lecteurs de plus nombreux exemples de cet art italo-normand, si ferme, si élégant et si curieux. Toute l'Italie du sud est parsemée de monuments où se retrouve cette influence française mêlée aux inspirations orientales; ces monuments sont peu connus, et pourtant ils forment dans l'histoire de l'art le véritable trait d'union entre l'art arabe et l'art français, qui influèrent tant l'un sur l'autre à l'époque des croisades.

Il serait très intéressant de comparer entre eux les monuments musulmans et chrétiens de la Syrie et de la Palestine, les monuments italo- et siculo-normands, ceux du moyen âge français, en se maintenant dans les limites des croisades, c'est-à-dire du XIe siècle à la fin du XIIIe. Bien souvent nous avons été frappé de l'analogie que présentent entre eux les produits des arts industriels de ces époques (bronzes, ivoires, étoffes, armes, mobilier, bijoux). En Palestine, combien de détails d'églises où se mélangent le style arabe et l'inspiration française; à Damas, quelles formes françaises dans la mouluration d'édifices purement arabes; et enfin, au Caire, quel est l'artiste qui n'a pas été frappé par la vue du portail d'une église de Saint-Jean d'Acre, apporté jusqu'au Caire par les soins du sultan Qualaoûn et accolé aux constructions qui comprennent le

Moristan, le tombeau et la mosquée du sultan Qualaoûn... tandis qu'en Sicile et dans l'Italie méridionale nous voyons l'architecture arabe laisser de ravissants chefs-d'œuvre à Palerme, et étendre jusqu'à Ravello son influence artistique.

HENRI SALADIN.





EXPOSITION RÉTROSPECTIVE D'ORFÈVRERIE

A BUDAPEST



Les expositions se suivent, mais ne se ressemblent pas, ne fût-ce que par le succès. L'exposition qui vient d'avoir lieu à Pesth en est un exemple. Il n'est guère d'exhibition étrangère qui ait eu, en France du moins, aussi peu de retentissement. On compte les heureux qui y sont allés et y ajouterait-on le nombre de ceux qui ont eu l'intention d'y aller, le total ne serait pas fort imposant. Ce n'est pourtant pas une expédition bien lointaine qu'un voyage en Hongrie, et ceux qui l'ont fait ne demandent pas mieux que de le recommencer; ils n'y ont point perdu leur temps. Ajoutez que la vie est singulièrement facilitée là-bas par l'accueil que font les Hongrois aux étrangers, ce qui ne gâte rien et fait du voyage un passe-temps et non une corvée, comme cela arrive parfois. Peut-être le titre d'exposition rétrospective est-il pour quelque chose dans cet insuccès. On en a tant et tant vu depuis fort longtemps déjà, que le visiteur finit par se lasser et passe sans entrer. Il a tort; on ne saurait trop voir ou

revoir de belles choses, à supposer qu'on les connaisse déjà ; un objet d'art ne se livre pas toujours facilement et au premier venu ; il en est auxquels il faut longtemps faire la cour pour qu'ils vous révèlent tous leurs secrets. D'ailleurs, ce n'était pas ici le cas de se dispenser d'une visite à de vieilles connaissances : la plupart des objets étaient absolument vierges de toute exhibition, presque tous inédits enfin, et réservaient à tout amateur de bibelots — et Dieu sait s'ils sont nombreux aujourd'hui ! — d'agréables surprises. Mais, puisqu'ils ne sont pas venus à la montagne, il faut bien que la montagne se décide à les aller trouver.

Il existe un catalogue de l'exposition de Budapest. Ceci est déjà un avantage que n'offrent pas toutes les expositions ; mais, hélas ! c'est absolument comme s'il n'existait pas. C'est un gros volume à couverture polychrome qui sent son Orient d'une lieue ; on l'achèterait rien que pour posséder cette couverture ; mais c'est là tout ce qui est lisible. Ne l'ouvrez pas, c'est inutile : vous y trouverez un grand nombre de voyelles s'entrechoquant avec un nombre non moins grand de consonnes, mais vous n'y entendrez rien. Bref, il est en hongrois. N'en déplaise aux Hongrois, pour lesquels nous professons beaucoup de sympathie, — qu'ils nous rendent, du reste, largement, — c'est une singulière idée que de faire un catalogue en magyar. Les Hongrois d'autrefois écrivaient en latin, et ils avaient mille fois raison. Pourquoi se départir de cette antique coutume ? Cela eût été un peu pédant, peut-être, mais n'eût pas manqué d'un certain charme. Au surplus, on avait le choix entre plusieurs langues vivantes ; et, si l'une d'entre elles était écartée dès l'abord en raison de susceptibilités fort respectables, il n'en restait qu'une : le français. Je prêche pour mon saint, en ce moment, mais je crois que ce saint a de très nombreux fidèles, et je gage que bien des Allemands seront de mon avis, peut-être aussi pas mal de Hongrois.

Nous ne ferons que signaler les objets antiques que contenaient les vitrines de l'exposition de Budapest. Les bijoux de la collection David Egger sont bien connus, et leur propriétaire leur a, ce me semble, fait faire plusieurs fois le voyage de Paris ; le Musée National hongrois, le Musée de Vienne, avaient, eux aussi, tenu à montrer leurs richesses, et, en première ligne, les vases d'or du trésor de Nagy-Szent-Miklos. Pour en finir tout de suite avec l'antiquité, ou du moins, avec ce qui procède directement de l'art antique, disons un mot d'un objet byzantin qui est venu à Paris il y a bien longtemps — en 1867 — et que beaucoup de personnes ont sans doute oublié. Nous voulons parler de huit plaques d'émaux cloisonnés, de tout point semblables à celles qui ornent la fameuse couronne de Hongrie.

En 1860, on trouva, en labourant un champ, à Nyitra-Ivanka, huit plaques d'or émaillées qui furent aussitôt acquises par le Musée de Pesth. Sept de ces plaques sont des rectangles arrondis à leur sommet. Elles représentent, d'après les inscriptions qui y sont gravées, l'empereur Constantin Monomaque, les impératrices Zoé et Théodora, l'Humilité, la Vérité, et enfin deux danseuses. D'après la forme de ces plaques, et surtout en les comparant avec la couronne de Hongrie, il n'a pas été bien difficile de reconnaître qu'elles ont appartenu, elles aussi, à une couronne : c'est une conclusion à laquelle tous les archéologues ont souscrit. On sait que la couronne de Hongrie fut envoyée, en 1074, au roi Geysa Ier par l'empereur Michel Dukas. De la présence des images de l'empereur Constantin Monomaque et des deux impératrices sur les plaques d'or de Nyitra-Ivanka, on peut conclure que cette couronne fut remise au roi André Ier entre les années 1042 et 1050; c'est, en effet, le buste de saint André, patron du roi, qui est figuré sur la huitième plaque, de forme circulaire, et qui servait probablement de fermoir à la couronne. Comment cette couronne fut-elle enfouie? C'est ce que l'on ne s'explique pas facilement; il est vraisemblable toutefois que ce fut à l'époque où André Ier fut vaincu et détrôné par son frère Béla. Quoi qu'il en soit, cette couronne est intéressante à plus d'un titre; si elle prouve l'habitude qu'avaient les empereurs de Constantinople d'envoyer un signe d'investiture aux rois de Hongrie, elle nous fait aussi connaître ce qu'était l'émaillerie à Byzance au milieu du XIe siècle. Les monuments de cette époque ne font point défaut, assurément, mais les œuvres byzantines à date certaine sont si rares qu'on ne saurait trop les signaler.

Parmi les objets du moyen âge et de la renaissance, une bonne moitié était d'origine allemande, l'autre moitié hongroise. D'objets étrangers à ces deux pays, peu ou point. On peut s'étonner à bon droit que dans la patrie de Mathias Corvin il ne subsiste pas davantage de monuments de la renaissance italienne, mais il ne faut pas oublier que le trésor de Gran n'avait pas été envoyé à l'Exposition. Nous ne voyons guère à signaler, parmi les œuvres italiennes, qu'une superbe croix en argent doré, de la collection Géza Karazs. Ce n'est qu'à Florence qu'on en peut trouver l'équivalent, et c'est aussi un artiste florentin qui a dû l'exécuter. Il nous faut franchir près de deux siècles pour rencontrer un objet italien de quelque importance; et encore cet objet est-il important, surtout par sa masse : c'est un buste, un *chef*, comme on disait au moyen âge, en argent en partie doré, destiné à renfermer la tête de saint Étienne. D'après l'inscription gravée sur le pied, il fut donné, en 1635, à l'église d'Agram, pour renfermer la relique du saint patron de Hongrie, par le cardinal



AQUAMANILE EN BRONZE XIIe SIÈCLE.

(Musée national hongrois.)

Francesco Barberini, le propre oncle du pape Urbain VIII. Le saint est représenté en habits royaux, coiffé d'une énorme couronne qui a presque la forme de la tiare de saint Pierre, et excessivement barbu. L'œuvre ne manque pas d'une certaine grandeur, mais on y sent trop la mise en scène, le goût passablement théâtral des Italiens du XVIIe siècle. Il ne serait peut-être pas téméraire de mettre le nom de Bernin sous ce buste. Il est maniéré et vient des Barberini : double titre pour le croire modelé par le « Michel-Ange moderne ».

Le trésor de Gran, de l'église primatiale de Hongrie, manquait, avons-nous dit, à l'appel. C'est fort dommage, car il eût pu envoyer une des plus belles pièces d'orfèvrerie italienne que l'on puisse rêver. L'exposition de Budapest va être l'objet d'une luxueuse publication, — on nous pardonnera cette indiscrétion, car la première livraison de l'ouvrage vient de paraître[1]; — poussons l'indiscrétion jusqu'au bout, et disons que le trésor de Gran y figurera bon gré mal gré. Et de fait une publication qui reproduit la fleur de l'orfèvrerie que possède la Hongrie ne pouvait omettre le Calvaire de Gran. Figurez-vous une croix d'or, haute de plus d'un mètre, repoussée, ciselée, ornée d'émaux et de pierreries. Cette œuvre magnifique se divise en trois parties bien distinctes : le pied, la tige, la croix. Il ne faudrait pas jurer que ces trois morceaux n'aient été primitivement réunis. On remarque entre le pied, flanqué de trois chimères soutenant des écussons, la tige qui renferme un Christ à la colonne, et la croix accompagnée de la Vierge et de saint Jean, de grandes différences de style; la croix est encore gothique, le pied est de la plus pure renaissance. Quoi qu'il en soit, le tout fait bon ménage ensemble, et c'est bien un des plus somptueux joyaux fabriqués dans le nord de l'Italie que l'on puisse voir.

Mais en voilà assez sur l'Italie; la Hongrie mérite bien qu'on parle d'elle. Comme toujours, c'est parmi les objets religieux qu'on a le plus de chance de rencontrer les œuvres de fabrication locale, et aussi les œuvres les plus anciennes. Ces objets sont moins sujets aux fluctuations

1. *Chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ayant figuré à l'Exposition de Budapest de 1884*, texte par Charles Pulszky et Émile Molinier. Paris, librairie centrale des Beaux-Arts. L'ouvrage, pour l'illustration et l'impression duquel l'éditeur n'a rien épargné, formera deux volumes petit in-folio. Il renfermera plus de 170 planches en noir et en couleurs et de nombreux dessins dans le texte, soit en héliogravure, soit en chromolithographie. M. Guérard, l'artiste distingué dont les lecteurs de la *Gazette* ont été plus d'une fois à même d'apprécier le talent si personnel, a traduit à l'eau-forte avec un rare bonheur les pièces les plus remarquables de l'Exposition; nombre de croquis, exécutés d'après les objets mêmes, sont aussi de sa main. On peut ainsi être assuré de l'exactitude des reproductions.

H. GUERARD. SC.

VASE EN CRISTAL DE ROCHE
(Monté en or émaillé (Travail du XVIe Siècle)
(Exposition rétrospective de Buda-Pesth.)

Imp. L. Eudes





 Imp. L. Eudes

de la mode que l'orfèvrerie domestique ou la bijouterie. Protégés par la vénération qui s'y attache, ils ont subsisté en grand nombre. Et pourtant, que d'églises ont été pillées en Hongrie, au XVIe, au XVIIe siècle, et aussi plus anciennement ! Ce que les guerres civiles ont fait ailleurs, ici, ce sont les Turcs qui l'ont fait. C'est vraiment miracle que nous possédions encore tant de belles choses.

Nous ne pouvons songer à mentionner ici, même sommairement, tous les objets qui méritent l'attention. Aussi bien serait-ce faire une histoire de l'orfèvrerie en Hongrie du XIIIe au XVIIIe siècle. Signalons seulement les séries qui nous ont paru les plus intéressantes. Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de réunir un nombre aussi considérable de croix, de chefs de saints, de calices, de tous les objets du culte enfin que nous en offre l'Exposition de Budapest. En ce temps où l'on cherche à renouveler les arts dits industriels et à leur infuser un sang nouveau, il y aurait là matière à une étude approfondie. Que de procédés oubliés ou perdus à faire revivre et à remettre en honneur; que de formes élégantes à copier, à adapter ! Un des caractères principaux de l'orfèvrerie hongroise, c'est l'emploi du filigrane : tantôt il est employé seul, il recouvre la panse des vases d'un délicat réséau sur lequel font saillie, de place en place, des perles de métal; tantôt il est employé avec l'émail; il se recourbe alors en délicats méandres pour former des fleurs que des émaux translucides ou opaques colorent des plus vives couleurs; c'est ainsi qu'est orné un beau calice du XVIe siècle, qui appartient aux Franciscains de Presbourg. La technique de ce travail est des plus simples, et l'on s'étonne qu'on ne l'ait point pratiquée en dehors de la Hongrie. Faut-il y voir l'*opus transylvanicum* mentionné par les inventaires? C'est ce que nous ne nous chargerons pas de décider. Toujours est-il que c'est là un travail tout local, dont nos orfèvres pourraient s'approprier avec profit les procédés.

Les Hongrois n'ont, du reste, pas pratiqué ce seul genre d'émaillerie, dont le plus ancien exemple paraît être le chef de saint Ladislas, qui est antérieur à 1406; le vêtement du saint est divisé en compartiments renfermant chacun une fleur émaillée. Sur d'autres pièces, on rencontre et l'émaillerie champlevée et l'émaillerie translucide et l'émaillerie cloisonnée; les artistes hongrois ont, du reste, eu de tout temps trop de rapports avec l'empire d'Orient pour n'avoir pas hérité tant soit peu des procédés des Byzantins.

Ce qui frappe surtout, dans la construction des pièces d'orfèvrerie religieuse hongroise, c'est la persistance du style gothique : il coudoie en plein XVIe siècle les formes de la renaissance. D'importation étrangère,

ce style n'est arrivé que relativement tard en Hongrie; il s'y est si solidement implanté qu'il est encore plein de vigueur au milieu du XVIe siècle, et ce n'est que lentement qu'il se transforme sous la double influence de l'Allemagne et de l'Italie. Il en résulte quelquefois de singuliers mélanges. Une paire de burettes du Musée national hongrois en offre un exemple. La forme générale de ces burettes est celle d'une buire orientale; pied surélevé, panse peu volumineuse, long col, bec recourbé. Le pied, octogone, est orné d'un motif trilobé, découpé à jour, absolument gothique; gothique aussi est le fleuron qui surmonte le couvercle; hongrois est le réseau de filigrane qui enserre le col. Mais, au lieu de faire une panse unie, l'orfèvre a voulu copier un détestable modèle allemand, chef-d'œuvre de mauvais goût; il l'a couverte de grosses poires repoussées avec le plus grand soin, et le pied n'a pas été épargné dans cette distribution de fruits malencontreux. Ces pièces doivent dater de la fin du XVe siècle ou du commencement du XVIe siècle.

De l'orfèvrerie religieuse, le filigrane est passé dans l'orfèvrerie civile : c'est là qu'il s'est maintenu et a brillé peut-être avec le plus d'éclat. Mais que d'applications diverses n'a-t-il pas reçues? Partout il a été employé et, en plein XVIIe siècle, que dis-je? au XVIIIe siècle, on en couvrait encore les plats des reliures, alors qu'il y avait beau temps qu'en Occident on avait renoncé pour les livres à ce genre de décoration. Le Musée national hongrois exposait plusieurs spécimens de cette sorte de travail, qui avaient vraiment fort bon air.

Nous avons mentionné les *chefs*, les reliquaires; n'oublions pas non plus un meuble liturgique fort rare aujourd'hui dans les collections : nous voulons parler du *flabellum*. L'éventail a disparu promptement de la liturgie en Occident; en Orient, il s'est maintenu, et nous en voyons à Pesth plusieurs échantillons qui sont presque modernes. Signalons aussi une rareté archéologique : c'est le trésor de l'église de Presbourg qui le possède. Elle consiste en une lampe formée de deux défenses d'éléphant, réunies par des cercles d'argent et surmontées à leur extrémité d'une figurine en ambre. Le tout est maintenu par des chaînes qui permettent de suspendre cet ensemble bizarre. Nous avons là, à n'en pas douter, un exemple de la singulière superstition du moyen âge à l'endroit des cornes de licorne. On connaît toutes les fables que l'on a débitées sur cet animal merveilleux, doué de toutes les vertus : à Strasbourg, à Saint-Denis et en mainte autre église on conservait une corne de licorne. On en faisait des images pieuses, des coupes qui devaient déceler la présence du poison, des amulettes de tout genre : c'étaient tantôt des défenses de narval, tantôt de l'ivoire. En plein XVIIe siècle, on en faisait encore usage



AIGUIÈRE EN ARGENT DORÉ (XVI[e] SIÈCLE).

(Collection Zichy. — Exposition de Budapest)

et bien des gens y croyaient. Pomet, auteur d'une *Histoire des drogues*, publiée en 1692, y croyait comme les autres; mais il ne fait pas difficulté d'avouer que l'on vend pour véritables licornes de simples défenses de narval. Où la fraude va-t-elle se nicher !

En France, l'ancienne vaisselle d'or et d'argent a presque entièrement disparu. Les pièces qui ornaient les dressoirs des princes, comme l'argenterie plus modeste du petit noble ou du bourgeois, ont subi bien des vicissitudes; bref, le creuset a fait presque partout son office, et les rares objets échappés au désastre se payent aujourd'hui, non en raison de leur poids, mais en raison de leur valeur artistique. Dans d'autres pays, au contraire, dans les pays du Nord en particulier, on a conservé un véritable culte pour l'orfèvrerie domestique : en Danemark, il n'est pas rare de voir des paysans aisés posséder des gobelets d'orfèvrerie, soit anciens, soit modernes, dont on se sert dans les grandes occasions. En Hongrie il semble qu'il en ait été un peu de même.

Sans parler des trésors que peuvent montrer des familles depuis longtemps riches et puissantes, comme la famille Esterhazy, l'exposition de Budapest offrait une quantité véritablement prodigieuse de coupes, de surtouts de table, de chopes, de gobelets en orfèvrerie : beaucoup d'œuvres allemandes dans tout cela, mais l'art national s'y trouve incontestablement en majorité. On peut suivre pas à pas, dans cette réunion, les progrès et la décadence de l'art du xv[e] au xviii[e] siècle, depuis les hanaps à la tige délicatement tordue, à la panse godronnée, au couvercle bordé ou surmonté de feuillages délicatement repoussés ou estampés, jusqu'à la buire à la panse martelée ou au gobelet simplement orné de fines gravures, de quelque sentence pieuse ou bachique, de noms de donateurs, de dates anniversaires. Nous retrouvons à Pesth quelques-unes de ces pièces colossales, dont les anciens inventaires nous ont conservé la description. Il y a là beaucoup à apprendre pour l'archéologue ; sans doute, les objets ne sont pas toujours du style le plus pur, quelquefois la forme en est peu heureuse et fort tourmentée, et nous aimerions mieux avoir sous les yeux quelque belle pièce de la renaissance française. Puisque nous n'avons pas le choix, admirons la grande coupe en chrysoprase de la collection Esterhazy : montée sur une tige noueuse, terminée par un couvercle surmonté d'un bouton feuillagé, elle n'a pas moins de cinquante-six centimètres de haut. Mentionnons encore des coupes en pierre dure, en forme de coquilles, montées en or émaillé, telles qu'on peut en voir plusieurs dans la galerie d'Apollon, au Louvre. Les collections Zichy et Erdödy nous offrent encore de beaux exemples d'aiguières du xvi[e] siècle : un pied élevé, une panse godronnée, une anse en forme de sirène,



COQUILLE MONTÉE EN ARGENT DORÉ (XVIe SIÈCLE).

Collection Esterhazy. — Exposition de Budapest)

un goulot en forme de dragon. Il n'y a là, du reste, rien de particulier à la Hongrie ou à l'Allemagne, et nous pourrions citer telle œuvre française ou italienne de forme et de style très analogue.

En Autriche, en Hongrie, on a, du XVIe au XVIIIe siècle, travaillé avec art le cristal de roche. Le trésor impérial de Vienne[1] renferme de nombreux spécimens du savoir-faire des graveurs allemands, et c'est sans doute des mains des mêmes artistes que sont sorties bon nombre des pièces de notre Musée du Louvre. Le vase du Musée national hongrois, que la pointe si fidèle de M. Guérard a représenté ici, est un exemple de cet art délicat, qui ne s'est jamais bien acclimaté en France. Entre les graveurs en pierre dure établis au XVIe siècle au Petit-Nesle, sous la protection des rois de France, et la manufacture royale de cristal de roche établie au XVIIIe siècle à Briançon, il y a un abîme ; et l'on sait que cette dernière tentative ne fut pas des plus heureuses.

Ne quittons pas la série des vases à boire sans mentionner une coupe du commencement du XVIe siècle, qui nous a tout l'air d'être française. La panse est entourée d'un véritable réseau enchâssant des monnaies romaines. Le Musée national hongrois possède cette pièce unique.

Nous ne dirons que peu de mots des pièces attribuées aux Jamnitzer, en particulier, et aux orfèvres de Nuremberg en général. On sait quelle finesse ces artistes ont déployée dans leurs repoussés et dans leurs ciselures ; mais peut-être a-t'on un peu surfait leur talent. Leur goût n'est pas exempt de beaucoup de maniérisme, et ils n'ont point su le grand art d'être simple. Quoi qu'il en soit, la coupe offrant les images des arts libéraux, datée de 1580, de la collection de Mme la comtesse Livia Zichy, me paraît un spécimen fort achevé de cet art élégant.

J'allais oublier une des pièces les plus curieuses de l'Exposition : aussi bien est-elle peut-être déjà connue, car elle a été reproduite plusieurs fois. C'est l'*aquamanile* du Musée de Pesth. Ce n'est point de l'orfèvrerie, mais de la dinanderie ; mais soit qu'on y voie, comme quelques archéologues, un vase d'un usage liturgique, soit qu'on y reconnaisse un de ces vases dont on se servait pour donner à laver avant le repas, suivant un usage constant au moyen âge, on ne nous en voudra pas de le considérer, quoique de cuivre, comme aussi précieux que s'il était d'or ou d'argent. Ces vases en forme de tête n'abondent pas dans les collections : un à Aix-la-Chapelle, un à Oberwesel, un chez M. Gréau, un autre au Musée de Cluny ; voilà les principaux. Nous croyons que la tête de femme du Musée de Pesth date du XIIe siècle, bien que l'on ait voulu lui assigner un âge bien plus respectable encore.

1. Voy. l'étude de M. Clément de Ris, *Gazette*, 2e période, t. XI, p. 209.

Nous ne dirons rien des couronnes, parmi lesquelles quelques couronnes funéraires du XIIe siècle très intéressantes, ni des armes, des selles brodées que renfermait l'Exposition. On y trouve un certain nombre de pièces historiques, quelques beaux spécimens de lames espagnoles, mais rien, en somme, qui sorte tout à fait de l'ordinaire. Ces pièces, du reste, ne se rattachent qu'indirectement à l'orfèvrerie. Il en serait de même d'un certain nombre de jolies pendules du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui figuraient à l'Exposition, ainsi que d'un charmant clavecin, si les émaux ne venaient prêter leur éclat à ces objets.

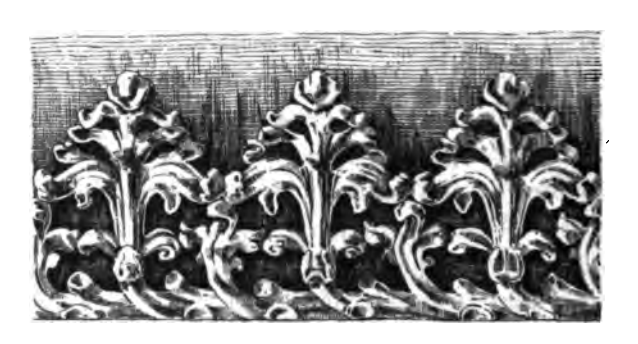
Un mot sur la bijouterie, et nous terminons. C'est encore le Musée national qui nous fournit, parmi les objets du moyen âge, le bijou le plus intéressant : une belle plaque de ceinturon en bronze doré et niellé. Sur ce morceau, de quelques centimètres, est représenté, avec une grande finesse, un combat de cavalerie. C'est un spécimen fort rare de l'art du XIIIe siècle, allemand probablement. Il nous faut descendre ensuite presque jusqu'au XVIe siècle pour trouver de véritables bijoux : ce sont d'abord des chaînes, des ceintures ornées de plaques de filigrane, enrichies d'émaux, une série de bagues très intéressantes, parmi lesquelles il faut mentionner une curieuse bague du XIe siècle, une pierre antique montée au XIIIe siècle, des anneaux cardinalices, enfin une fort jolie bague du XVIe siècle, fendue comme nos modernes alliances, et sur laquelle on lit la devise : *Sol der Mensch was Got zu.* Mais la série la plus intéressante et la plus artistique est certainement celle des pendants de col du XVIe et du XVIIe siècle. Il y en avait là un nombre véritablement incroyable, depuis les plus simples, d'or émaillé, ornés de perles et de pierreries, jusqu'aux plus riches et aux plus compliqués, dans lesquels de petites figurines, délicatement émaillées, sont encadrées de motifs d'architecture parsemés de rubis. Il n'y a pas d'exemple d'une réunion aussi nombreuse de ces délicats bijoux, qu'il faudrait tous citer, depuis le triomphe d'Amphitrite, de la collection Esterhazy, jusqu'au pendant orné de lettres capitales et de mains entrelacées, de la collection Burian, jusqu'au perroquet de la collection Horak. Ce sont là des œuvres pour la plupart allemandes, du goût le plus délicat, bien composées, et que nos orfèvres étudieraient certainement avec profit.

Nous ne saurions ranger ailleurs que parmi les bijoux un délicieux objet daté de 1556, dont la destination nous échappe. Est-ce le chef-d'œuvre de quelque candidat au grade de maître, est-ce un insigne de corporation d'orfèvre ? Nous ne le savons pas au juste. Sur une plaque d'argent en forme d'écusson, munie d'une élégante bélière, nous voyons un orfèvre dans sa forge, en train de marteler une pièce. Cette scène

est représentée en haut relief. Le revers, simplement gravé, nous offre un atelier d'orfèvre; l'un cisèle, un autre emboutit, tandis qu'un voisin, accoudé sur la fenêtre, leur raconte les cancans de la ville, bien intéressants sans doute, car les apprentis profitent de la distraction du patron pour se prendre aux cheveux et s'administrer des coups de pincettes. Dans un coin, sur un cartouche, on lit la date de 1556. Ce petit tableau d'intérieur est traité avec infiniment d'esprit, et a d'autant plus d'intérêt qu'il est bien rare de rencontrer des scènes semblables en orfèvrerie.

On nous pardonnera cette causerie, un peu longue peut-être, sur une Exposition que presque personne n'a vue; il nous en reste beaucoup à dire, mais nous ne voulons pas abuser de la patience des lecteurs de la *Gazette*. Aussi bien, ceux qui auront l'envie de voir toutes ces belles choses peuvent se consoler de n'avoir pu faire le voyage de Pesth en feuilletant le livre qui en sera le souvenir le plus durable. Ils y verront de leurs yeux les merveilles que notre plume ne saurait que bien imparfaitement décrire, et conviendront que les organisateurs de l'Exposition de Budapest méritent qu'on ne leur marchande pas les éloges.

ÉMILE MOLINIER.



LES AFFICHES ILLUSTRÉES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



Nous sommes en 1845, les *Almanachs* paraissent depuis peu d'années et déjà, pour ce qui concerne la publicité, le sentiment artistique semble s'affaiblir. CHAM, CH. VERNIER, BENJAMIN ROUBAUD, HENRY EMY, ED. MORIN, dessinent des affiches fort intéressantes pour les Almanachs *Prophétique, Comique, Pittoresque, Pour rire, Liégeois, Astrologique, des Dames et des demoiselles*, etc., etc.

Ces dernières affiches présentent cet intérêt particulier que la lithographie en couleur, jusque-là réservée aux œuvres de haute valeur et de difficile facture, vient leur prêter son appui. Les *reports* n'y sont pas toujours parfaits, les teintes rouges, bleues et noires qui les composent y sont quelquefois confondues, mais pourtant l'harmonie n'y est point trop maltraitée. Cette collection spéciale aurait aujourd'hui une réelle valeur.

De ces premiers essais, nécessairement incomplets, presque informes, si on les compare aux résultats remarquables qu'on obtient aujourd'hui, date l'entrée en ligne de la chromolithographie. Gravement atteinte, la lithographie lutte encore, mais faiblement et sans grand espoir de succès. CHAM dessine une fort belle affiche pour *l'Assemblée nationale*

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXX, p. 346.

comique; Foulquier, pour le *Marcel* de Félicien Malefille; Lorentz, pour la *Revue comique à l'usage des gens sérieux*; Ed. Frère, pour les *Veillées littéraires illustrées*; Célestin Nanteuil pour les *Œuvres de Walter Scott.*

Quelques années plus tard, Nadar, avec cette verve de bon aloi, avec cette humeur honnête et joyeuse qu'on lui connaît, annonce l'apparition de l'*Almanach de Jean Raisin* et la mise en vente des *Rêveries d'un étameur*. Il produit ainsi deux affiches charmantes, qui resteront parmi ses meilleures créations; mais définitivement la couleur prend dans l'affichage une place décisive et qu'elle n'abandonnera plus.

Dès 1847, ce goût bien français s'est singulièrement répandu. C'est une joie pour l'œil, en effet, de trouver, sur les murailles abandonnées, ces dessins multicolores où l'artiste s'est préoccupé de laisser la trace d'un talent qui n'est pas toujours sans valeur et où l'harmonie des couleurs joue un rôle qui n'est jamais négligeable.

Si, guidé par la connaissance du lieu où seront apposées les affiches qu'il a produites, le dessinateur avait pu tenir compte, comme on le fait dans un atelier ou dans une galerie, des effets de lumière et d'ombre qu'il peut attendre ou redouter, les murs noirs et désolés de nos villes prendraient sans peine une physionomie riante et pleine de vie, où se retrouverait, fidèlement retracée, la marque du caractère de notre nation.

Rouchon est le premier qui, à l'aide des procédés mis en usage pour la fabrication des papiers peints, ait compris l'importance qu'il était possible de donner à cette industrie de création nouvelle. C'est lui qui a fait exécuter, pour le magasin de nouveautés *A Saint-Augustin*, ce superbe évêque grand comme nature, signé P. Baudry; c'est à lui aussi qu'on doit ces affiches originales commandées pour la *Ville de Saint-Denis*, pour le *Fermoir Pradel*; également celles qui prennent pour titres: *Aux fumeurs*; *Nouvelle pipe Gambier*; *A la Bastille*; *A l'Œil*; etc.

M. Van Geleyn succède à Rouchon vers 1864, mais il abandonne bientôt les procédés de son prédécesseur pour adopter ceux qui avaient été essayés vingt ans avant par Prodhomme: les couleurs au patron et à la brosse. Il donne ainsi les affiches fort curieuses et de toute rareté des *Pipes du progrès*, des *Pipes Aristophane J. Gambier*, du magasin de vêtements *Au Conquérant*, du *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, du *Bal d'Enfants*, etc. Quelques années plus tard, il a recours à la chromolithographie.

Cependant les affiches en noir font un retour offensif, mais sauf pour les éditeurs de musique, au nom desquels Célestin Nanteuil dessine un majestueux *Don César de Bazan*, la *Nonne*, etc., Chatinière, la *Marie-Madeleine*, Chéret, la *Grande-Duchesse*, la *Vie Parisienne*, etc., A. de Neu-

VILLE, *Hamlet*, EDW. ANCOURT, BARBIZET, VICTOR COINDRE, FRAIPONT, A. LAMY, LE RAY, les scènes les plus remarquables des opéras ou des opéras-comiques qui passionnent Paris, ce n'est plus la lithographie qui domine.



LE CHARBON D'IVRY,
FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE DE DAUMIER.

(Réduction au tiers.)

N. Chaix, Claye, Simon Raçon, Morris, Maulde et Renou impriment à l'aide de clichés sur zinc ou sur bois, comme Wittersheim le faisait déjà vers 1850 pour le *Général Tom Pouce* en *grandeur naturelle*, les affiches destinées aux théâtres. Viennent alors les dessins de HOSTER, pour les

Débuts du gymnasiarque Léotard, l'*Homme-chien*, les *Arènes nationales*, la *Grande fête du réalisme*, la *Dernière soirée d'été dans l'atelier du maître peintre Courbet*, etc., etc.

Malheureusement, et c'est toujours ainsi que se gâtent les choses les meilleures et dont on aurait le plus à cœur d'assurer la perpétuité, si l'art était absent des premières affiches imprimées en 1715, il semble s'éloigner de celles qui vont paraître.

On ne prétendra pas cependant que les moyens d'exécution font défaut. Les illustrateurs sont plus nombreux, mieux instruits, plus expérimentés qu'ils ne l'ont jamais été.

Sont-ce donc les petits journaux illustrés qui ont perverti le goût du public, ou le public qui a inconsciemment gâté celui des illustrateurs? Nous l'ignorons; mais il faut bien reconnaître, quoi qu'il en coûte, qu'ici l'art a tristement perdu en dignité et en grandeur beaucoup de ce qu'il a gagné en diffusion.

Les libraires semblent avoir renoncé aux affiches artistiques. Aidés des procédés Lefman, Yves et Barret, Gillot, etc., ils se contentent de faire reproduire, sans grands frais, les clichés qui ont place dans les ouvrages qu'ils mettent au jour. Quelques-uns d'entre eux, dans un esprit d'économie peu patriotique, ont recours aux imprimeurs étrangers; d'autres font coller sur leurs affiches tirées typographiquement quelques planches imprimées en taille-douce. Ils créent ainsi une publicité nouvelle qui leur coûte peu, mais qui reste sans valeur, sans intérêt et surtout sans originalité.

Ce n'était pas cependant un mince mérite pour l'industrie française que d'avoir amené à soi, même à l'aide de gros sacrifices, toutes les personnalités remarquables que nous avons déjà citées et dont les noms resteront sûrement attachés à l'histoire artistique du pays; d'autant plus que bien d'autres, et non des moins célèbres, pourraient encore figurer dans cette nomenclature dont on voudra bien nous pardonner la sécheresse et la longueur.

Daumier, le pauvre et grand Daumier, qui n'aimait guère les affiches pourtant, n'en a-t-il point fait une pour son ami M. Desouches, directeur de l'entrepôt de charbon d'Ivry et excellent statuaire à ses heures?

Manet n'a-t-il pas dessiné, pour les *Chats* de Champfleury, une affiche devenue introuvable?

Frédéric Régamey n'a-t-il pas donné, pour le *Paris à l'eau-forte*, plusieurs affiches d'un excellent effet?

Grévin n'a-t-il pas crayonné avec son esprit habituel quelques petites compositions pour l'*Oracle des demoiselles*, la *Cuisinière modèle*, la

Petite poste des amoureux, le *Traité de la chasse et de la pêche*, le *Jardinier des dames*, *Ce que l'on voit dans la main*, la *Vraie Clef des songes*, le *Guide Conty*, etc., etc.?

GUSTAVE DORÉ n'a-t-il pas lithographié, pour *London*, une grande affiche d'un effet saisissant, dans laquelle on retrouve toutes les qualités de l'artiste consciencieux et de l'illustrateur fécond?

VIBERT n'a-t-il pas donné, pour la *Toile d'araignée* de Poupart-Davyl et pour le *Concert parisien* de Mme Léa d'Asco, deux dessins remarquablement exécutés?

HADOL n'a-t-il pas fourni au *Cercle fantastique* et au *Théâtre du Châtelet* des compositions d'un grand intérêt?

ANDRÉ GILL, enfin, n'a-t-il point annoncé l'apparition de la *Lune*, de la *Lune rousse*, de la *Petite-Lune*, de son spirituel journal *La Parodie*, par des œuvres pleines de saveur?

Ne convient-il pas également de rappeler que DEVÉRIA a autrefois dessiné, sur les indications de Delacroix, une affiche pour le *Faust* de *Goëthe*; que THÉOPHILE GAUTIER en a donné une autre pour le *Capitaine Fracasse*; que MÉLINGUE a fourni au directeur de son théâtre la figure de son *Benvenuto Cellini*; que COURBET enfin a illustré l'affiche de la pantomime de Fernand Desnoyers, le *Bras noir?*

Mais qu'on se rassure : si beaucoup de ceux dont les noms précèdent ont été frappés par la mort ou ont abandonné la lutte, il existe aujourd'hui quelques dessinateurs intelligents et bien doués qui, à leur tour, sont entrés dans l'arène et n'ont pas désespéré de rendre à l'art de l'affichage la place élevée qu'il occupait il y a quarante ans.

M. ÉMILE LÉVY signait autrefois un grand nombre des affiches qu'il imprimait. Les premières qu'il ait publiées remontent à plus de dix années. C'est à lui qu'on doit le mouvement extraordinaire qui s'est produit alors autour des concerts ou spectacles de Paris et qui se maintient encore.

Mentionnons particulièrement le *Concert des ambassadeurs*, l'*Alcazar d'hiver*, *Valentino*, l'*Élysée Montmartre*, le *Cirque d'hiver*, les *Porcherons*, l'*Harmonie*, etc.

M. LÉON CHOUBRAC, qui insérait naguère dans un petit journal illustré, le *Titi*, et qui publie aujourd'hui dans le *Chat noir* des dessins fort appréciés, est, lui aussi, vraiment soucieux de son art; il donne actuellement des affiches bien composées, très habilement exécutées, et qui sont d'une couleur extrêmement harmonieuse; beaucoup de ces dernières productions sont signées de son pseudonyme HOPE. Il faut spécialement remarquer, parmi ses œuvres déjà nombreuses : *Fanfan la Tulipe*, la

Tour de Nesle, Mme Thérèse, l'Alcazar d'hiver, Kléber, Michel Strogoff, la *Famille Cadas,* les *Martinetti, Claude Gueux,* le *duc de Kandos,* les *Pavillons noirs, Madame Boniface, Quatrevingt-treize, Moka,* le *Ménétrier de Meudon,* le *Beau Nicolas,* la *Petite Fée,* les *Pommes d'or,* le *Droit du Seigneur,* etc., etc.

M. Alfred Choubrac, son frère, est un jeune peintre de grand avenir et dont le nom mérite l'attention. Outre ses expositions, dont l'une fit quelque bruit, nous avons vu de lui des panneaux décoratifs d'une sérieuse valeur et d'un talent très personnel. Il a publié un nombre assez considérable d'affiches hardiment dessinées, d'une composition séduisante, et qui dénotent une entente parfaite de la décoration.

On se rappelle de lui : la *Fête de la jeunesse,* les *Poupées électriques,* la *Mouche d'or, Notre-Dame de Paris, Madame le Diable,* le *Calorifère du Docteur, Peau d'âne, Nouma-Hava, Qui qu'a vu Coco,* les *Cinghalais,* les *Peaux rouges,* les *Kalmouks, Roland à Roncevaux,* la *Bible amusante, Ohé! Brique-Douille,* les *Chansons de Darcier,* le *Tour du Monde* et nombre d'affiches des *Folies-Bergère* et de l'*Hippodrome.*

M. Appel, M. A. Chaix, M. Clarey, M. Danel, de Lille, M. Dupuy, M. Franc, M. Laas impriment des affiches qui doivent être particulièrement mentionnées; elles ne sont généralement pas signées de leurs auteurs. C'est là une remarque que nous avons souvent faite et un regret que nous avons maintes fois exprimé. Bien des imprimeurs, en effet, préfèrent que ce qui sort de leurs presses soit considéré comme leur œuvre personnelle. Ils bénéficient ainsi, et c'est très régulier d'ailleurs, des succès qu'ils doivent aux collaborateurs qu'ils ont eu l'intelligence et le bon goût de s'adjoindre.

M. Léon Sault fait paraître et signe des affiches qui sont coloriées au patron. Mentionnons l'*Assommoir, Nana, Panurge, Turenne,* les *Victimes des tzars, Mirabeau,* etc.

Auteur d'un mode de report sur pierre, il a publié à l'aide de ce procédé plusieurs affiches destinées au journal le *Petit Rouennais,* entre autres la *Maîtresse de Duramé;* ce moyen d'exécution diminuerait sensiblement la main-d'œuvre, s'il était poussé plus loin, mais il n'a pas encore donné de résultats aussi complets qu'on pourrait le désirer.

M. Charles Lévy signe et fait imprimer une grande quantité d'affiches destinées aux concerts et aux théâtres de Paris et de la province. Elles sont, il faut bien l'avouer, sans grande valeur artistique, mais leur auteur est en progrès et sa collection sera certainement recherchée plus tard, spécialement pour l'éclat du coloris.

MM. Edw. Ancourt, H. Castelli, Ferdinandus, Gerlier, H. Meyer,



FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE DE NADAR.

(Réduction au quart.)

Willette, enfin, dessinent d'autres affiches qui méritent également dans cet exposé une mention toute spéciale.

N'oublions pas de signaler aussi les tentatives très intéressantes qu'ont faites M. Lahure, M. Morris et M. Quantin, pour l'impression des affiches par les procédés chromotypographiques, si fort en usage à l'étranger et particulièrement en Angleterre et en Amérique. Nous n'aimons pas beaucoup ce mode d'exécution; nous lui trouvons un caractère de sécheresse et de lourdeur qui nuit à l'effet qu'on en pourrait attendre et qui fait regretter le velouté de la lithographie; cependant nous voulons citer : chez M. Lahure, l'affiche que M. Adrien Marie a faite pour le *Musée de la Jeunesse*, et plus particulièrement celle que M. Riou a dessinée pour l'*Exposition internationale de Nice*; chez M. Morris, celle de la *Ménagerie Bidel*, et chez M. Quantin, celle de la *Loterie des Arts décoratifs*. Nous savons bien qu'à l'aide de la chromotypographie on obtient sans difficultés des tirages considérables que ne pourrait pas donner la lithographie, mais, en l'état actuel des choses, il ne nous paraît pas que ce moyen d'action ait fourni jusqu'ici, pour la grande publicité, cela s'entend, de bien artistiques applications.

Depuis quelques années d'ailleurs, et c'est un signe des temps, les libraires, pour ne parler que de ceux-là, paraissent négliger les affiches auxquelles ils doivent de si légitimes succès. Il est à peine besoin de faire appel à des souvenirs lointains pour retrouver la physionomie honnête et calme des librairies de notre enfance.

Placés sur des rayons visibles de l'extérieur, rigoureusement classés, les ouvrages en vente montraient à l'acheteur un habit simple et de bon goût; si l'on était tenté de parcourir un livre, il fallait pénétrer chez l'éditeur. Là, on était assuré de trouver l'accueil le plus empressé et la société la meilleure.

A cette époque, seuls, quelques industriels supprimaient les vitrines de leurs étalages et exposaient à l'air libre les aliments, les fruits ou les fleurs dont ils faisaient commerce.

C'est peut-être à leur exemple que nombre de libraires de notre temps, renonçant aux affiches, abandonnant la boutique fermée, sollicitent l'attention des oisifs par des moyens dont on pourrait quelquefois réprouver l'emploi.

Autrefois, tous les éditeurs, sans exception, avaient grand souci du contenu des ouvrages qu'ils publiaient; l'influence qu'exerçait la critique littéraire était reconnue et acceptée par tous. Aujourd'hui, on a changé cela, et l'œuvre des critiques s'est trouvée, du coup, considérablement amoindrie.

En effet, pour quelques-uns des libraires dont nous nous occupons, — Dieu merci! c'est le petit nombre, car nous n'aurions garde d'y comprendre ceux dont les publications ont un caractère artistique, et nous faisons pour eux des réserves expresses, — tout gît dans la couverture du livre. Que l'œuvre soit bonne ou mauvaise, que l'auteur occupe une situation respectée ou que la déconsidération l'ait atteint, peu importe!

Si la couverture, qui semble en passe de se substituer à l'affiche, appelle et fixe le regard, le but est atteint.

Le plus souvent, le livre ne dit rien ou ne dit que peu de chose; le lecteur a vu sur son enveloppe une jolie petite figure nue, dessinée par quelque artiste qui n'a ni le respect de lui-même, ce qui n'est que juste, ni le respect de l'art, ce qui est triste; il a acheté, peut-être a-t-il lu. Dans tous les cas, il est volé! C'est une simple tromperie, comme on dit au Palais, sur la qualité de la marchandise vendue.

Combien nous aimions mieux les affiches et comme nous sommes heureux de rendre enfin l'hommage qui lui est dû à M. Jules Chéret, un artiste de race, celui-là, convaincu justement de sa valeur, luttant victorieusement et assurant à cette branche de l'industrie française, sinon la certitude d'un avenir glorieux, tout au moins le souvenir d'un passé utile et brillant.

M. Jules Chéret est un maître familiarisé dès longtemps avec toutes les difficultés comme avec toutes les ressources de la chromolithographie. On pourrait dire même qu'il les a multipliées pour avoir le plaisir et l'honneur de les vaincre. L'œuvre de ses devanciers, quelque considérable qu'elle soit, n'obscurcit pas l'éclat de sa réputation légitimement acquise. Tous ceux qui s'intéressent à l'art proprement dit reconnaissent à M. Chéret une valeur qui lui assigne un rang privilégié parmi les lithographes de notre temps.

Compositeur élégant et fin, dessinateur correct, plein de mouvement et de vie, il apporte dans l'exécution de ses œuvres un charme pénétrant, une entente de la couleur qui n'ont pas été jusqu'ici dépassés et qui ne le seront probablement pas. Nous ne savons rien, dans cet ordre d'idées, d'aussi parfait, ni qui excite une sympathie plus vive.

Fixé pendant quelques années à Londres, M. Jules Chéret y a dessiné des affiches excellentes et qui sont aujourd'hui particulièrement recherchées des amateurs. C'est lui qui, dès le commencement de 1866, grâce à l'invention des machines permettant l'emploi des pierres lithographiques de grandes dimensions, a introduit en France cette industrie nouvelle, à laquelle il a donné un vigoureux essor.

Mettant à profit les éminentes qualités artistiques dont il est doué, il

nous a soustraits à la tutelle anglaise et a pu doter son pays d'un revenu annuel qui, aujourd'hui, s'élève à plusieurs millions.

M. Chéret a produit plus de mille affiches.

La librairie, les journaux, les magasins de nouveautés, presque toutes les branches de l'industrie lui doivent de nombreux succès; mais s'il nous fallait faire un choix parmi ses œuvres si diverses, nous aurions vite accordé nos préférences à ses compositions théâtrales : pleines de verve, de sentiment et de grâce, elles nous paraissent devoir rester comme les modèles du genre.

Le talent de M. Chéret, tout aussi parisien, mais plus complet que celui de M. Grévin, avec lequel il a quelques points de ressemblance, ne s'émeut pas des grandes et larges compositions; celles de *Frascati*, des *Almées*, des *Tziganes*, en particulier celle qu'il vient d'achever récemment pour les *Fêtes de Mont-de-Marsan*, le prouvent surabondamment. L'action, le mouvement sollicitent, il est vrai, son crayon, mais il donne aussi, aisément et sans recherche apparente, avec une sûreté de main incomparable, une idée nette et précise d'un sujet moins vaste et sur lequel il veut plus spécialement appeler l'attention.

Grâce aux facultés vraiment exceptionnelles de leur auteur, les affiches de M. Jules Chéret peindront fidèlement une époque unique et fort intéressante au point de vue de la mise en scène au théâtre.

Ce n'est pas sans raison que, parmi les œuvres de l'habile dessinateur, nous avons fait choix des deux affiches que nous reproduisons ici et dont il a bien voulu exécuter lui-même les réductions lithographiques. Ces deux affiches datent déjà de plusieurs années.

La première, publiée dans la précédente livraison de la *Gazette*, ayant été exécutée pour le journal anglais *Pan*, était absolument inconnue à Paris; elle présente l'ensemble d'une composition agréable et d'un aspect particulièrement harmonieux.

La seconde, dessinée pour un établissement parisien bien connu, est oubliée depuis longtemps. Elle est au premier rang des œuvres les plus réussies de M. Chéret. Elle nous a paru montrer, mieux que ne l'auraient pu faire d'autres affiches de l'auteur, l'originalité et l'esprit bien français qui sont comme la note dominante de son talent. Le dessin en est particulièrement franc, vif; il exprime bien la verve endiablée de cette troupe de Mimes qui un moment a fait courir tout Paris ; les colorations en sont d'un choix heureux et hardi. C'est donc avec intention que la *Gazette* a choisi pour la reproduire cette affiche des Bozza. L'art spécial de l'affichage en couleurs s'y montre sous sa forme la plus moderne.

Nous ne saurions d'ailleurs trop y insister, M. Chéret a le mérite



L'ASSEMBLÉE NATIONALE COMIQUE,

FAC-SIMILÉ D'UNE AFFICHE DE CHAM

(Réduction au quart.)

d'avoir établi d'une façon décisive les principes de cet art qui lui doit une vie nouvelle.

Personne avant lui n'avait aussi clairement exprimé que l'affiche illustrée devait s'imposer non seulement par l'aspect général de la coloration, mais encore par l'élégance des lignes et la simplicité de la composition. C'est par ces qualités qu'elle s'élève au rang des choses d'art et qu'elle mérite de fixer l'attention des dilettantes.

Pour la couleur, et c'est le point capital, M. Chéret arrive toujours à des effets décoratifs d'une grande puissance; il procède par masses, à l'aide de vigoureuses oppositions savamment harmonisées par des fonds gradués d'un coloris délicat. Ces fonds, obtenus par l'apposition de tons différents qui se joignent et se confondent au milieu du dessin, en augmentent la valeur et en assurent l'effet à distance.

Là où les personnages sont nombreux et mouvementés, dans les scènes théâtrales, par exemple, l'auteur évite avec soin la confusion du détail. On sent qu'il attache également une grande importance à la disposition du texte. La forme vive et originale des lettres intimement liées à l'ensemble du sujet, contribue dans une large mesure, ainsi que cela doit être, à la physionomie générale de la composition.

Toutes ces conditions étant remplies, et elles le sont toujours dans les œuvres de M. Chéret, il est impossible de voir l'une de ses productions sans saisir immédiatement le caractère de l'ouvrage qu'il patronne. Si l'œil est satisfait, l'esprit ne l'est pas moins. Ses affiches sortent du mur et commandent l'attention. C'est là le résultat essentiel.

Bien des dessinateurs se sont inspirés de ses procédés, mais seuls MM. Léon et Alfred Choubrac en ont compris tous les avantages. Ils partagent avec lui des succès que personne ne songe sérieusement à leur disputer.

Aujourd'hui, nul n'a souci de ces belles affiches sitôt disparues, mais, dans quelques années, avec quelle sollicitude ne les recherchera-t'on pas? Les collectionneurs auront fort à faire alors, et il n'est pas nécessaire d'être prophète pour affirmer qu'ils se préparent de grandes préoccupations et de cruels déboires.

Nous ne pouvons pas insérer ici le catalogue de l'œuvre de M. Chéret; qu'on nous permette seulement de citer quelques-unes de ses affiches, dont nous voudrions, comme une récompense justement méritée, assurer la possession à ceux qui nous ont fait l'honneur de nous suivre jusqu'à l'achèvement de cette trop longue étude.

Les voici : *La Fête des Mitrons*. — *La Salle de Frascati*. — *Les Mogolis*. — *Le Chat botté*. — *Cadet Roussel*. — *Tertulia*. — *Paul Le-*



FAC-SIMILE RÉDUIT D'UNE AFFICHE EN COULEURS DE M. J. CHÉRET

Imp. Chaix (Succ^{le} Chéret) 18, r. Brunel, Paris

grand. — L'Athénée comique. — Fantaisies Music-hall. — La Fée Cocotte. — Les Tziganes. — Les Almées. — Les Folies-Bergère en voyage. — Spectacles concerts de l'Horloge. — Les Magiltons. — Pas bégueule. — Skating-Rink. — Les Pilules du diable. — La Chatte blanche. — Le Petit Faust. — La Princesse de Trébizonde. — La Vie parisienne. — La Quenouille de verre. — Le Droit du Seigneur. — Valentino. — Cendrillon. — Le Dompteur Bidel. — Les Folies Montholon. — Orphée aux Enfers. — Éden-Théâtre. — Aux Paragons. — Tripes à la mode de Caen. — Les Bozza. — Eau Rafaël. — A la Nouvelle-Héloïse. — A l'Est. — Au Printemps. — A la Place Clichy. — A la Magicienne. — Au Petit-Saint-Thomas. — A la Ville de Saint-Denis. — Au Roi des Halles. — La Domination du Moine. — London-Figaro. — Pan. — Belfort. — Fanfreluche. — Les Fêtes de Mont-de-Marsan.

Dans cet art populaire et malheureusement trop fugitif de l'affiche en couleurs, M. Chéret a fait preuve d'une veine prime-sautière et inventive qui le classe parmi les artistes les plus originaux de notre temps.

ERNEST MAINDRON.



REVUE MUSICALE



ceux de nos lecteurs qu'étonnerait le titre de cet article nous devons deux mots d'explication. La *Gazette des Beaux-Arts* réservera régulièrement, à partir d'aujourd'hui, un certain nombre de pages à la critique musicale. Les motifs principaux qui nous ont déterminé à introduire cette innovation dans l'économie du journal sont, d'une part, les sollicitations réitérées d'un grand nombre de nos abonnés ; de l'autre, le rôle chaque jour grandissant de la Musique dans le mouvement artistique de la France. Bien osé qui prétendrait refuser encore à cet art magnifique des sons, qui tend de plus en plus à s'identifier avec l'expression des sentiments humains, le droit de marcher sur un pied d'égalité avec ce qu'une philosophie un peu étroite appelait les Beaux-Arts, par opposition à d'autres arts jugés inférieurs. Il n'y a, en réalité, aucune raison sérieuse pour tenir la *Gazette* à l'écart d'un champ où son action peut s'exercer utilement et avec une entière indépendance. Sa situation, libre de toute attache avec les artistes, dégagée de toute influence de coterie, de toute tendance exclusive, lui permettra de servir énergiquement la cause du Beau, tout en défendant les intérêts du public.

Nous avons confié cette tâche délicate à notre ami et collaborateur, M. Alfred de Lostalot, qui s'est à maintes reprises occupé de critique musicale et dont la compétence éprouvée nous est connue depuis longtemps.

L. G.

I.

« Je ne suis, et je crois fermement qu'on ne doit être, en art, non plus qu'en quoi que ce soit, d'aucun parti, un parti étant *une partie* de vérité et non la vérité complète. Que l'émotion me vienne de Mozart ou de Rossini, de

Meyerbeer ou de Mendelssohn, de Verdi ou de Wagner, je l'accepte sans la chicaner, tout en conservant ma légitime prédilection pour ceux de ces maîtres dont le sentiment et la forme répondent davantage aux besoins de mon cœur et de mon esprit, ce qui est purement affaire de sympathie personnelle et ne préjuge en aucune sorte la question de valeur réelle chez les autres. »

Ainsi parlait dernièrement un musicien dont l'autorité ne sera contestée par personne, car, de tous les compositeurs français vivants, c'est celui qui a le plus contribué par ses œuvres à jeter un vif éclat sur la musique de notre pays[1]. L'auteur illustre de *Faust* et de *Philémon et Baucis* me permettra de me placer sous son patronage, au moment où la *Gazette des Beaux-Arts*, abordant pour la première fois la critique musicale, me fait l'honneur de me confier l'étude d'une section des beaux-arts dont l'importance s'accroît tous les jours, et qui tient une place considérable dans l'attention publique. En me recommandant de M. Gounod, je n'ai d'autre ambition que d'abriter derrière l'autorité d'un maître une opinion personnelle qui semble en désaccord avec les idées professées par la plupart des compositeurs et soutenues par certains critiques. La cordiale entente des artistes et de leurs juges peut s'expliquer, d'ailleurs par ce fait que dans beaucoup de journaux la critique est aux mains des compositeurs. On ne peut raisonnablement demander à des hommes de condamner dans leurs écrits la méthode qu'ils mettent en pratique dans leurs œuvres.

Ainsi il est permis d'admirer tous les chefs-d'œuvre de l'art, sans s'inquiéter ni de leur provenance ni de leur système esthétique ! A dire vrai, je n'avais pas attendu cette licence pour manifester mon penchant vers toutes les belles manifestations de l'art musical : c'eût été mentir à des impressions vivement ressenties. Les théories, si belles qu'elles soient, ne tiennent pas contre l'émotion, et je ne me suis jamais senti le courage de condamner en l'honneur de la rhétorique une œuvre qui m'avait remué le cœur.

Cet éclectisme du goût, cette ambition de chercher le bien partout et de le prendre partout où on le trouve, ne surprendra pas les lecteurs de la *Gazette*. Il n'est pas dans les habitudes de la maison d'immoler celui-ci à celui-là; on y parle avec un égal respect de tous les maîtres et jamais aucun de nous ne s'avisa de trouver étrange que l'art ait eu sa physionomie propre sous chaque latitude.

Les esthéticiens modernes de la musique ne l'entendent pas ainsi ; ils ont découvert la formule vraie, la seule : en dehors de cette formule, point d'art musical. Et, en vérité, cette découverte simplifie énormément les choses; quand une œuvre a passé sous la toise, elle est jugée : elle a ou elle n'a pas la taille. Quel bonheur pour la critique d'être enfin dotée d'un criterium infaillible ! Quel plus grand bonheur encore pour les musiciens, mis d'emblée sur la bonne piste et protégés contre eux-mêmes, contre leurs propres inspirations qui risquaient de les dévoyer !

Le public n'a qu'à se bien tenir, M. Gounod le lui fait clairement entendre : « Qu'on ne vienne plus parler des chefs-d'œuvre d'hier, cela ne

1. *Ch. Gounod*, préface des *Soirées parisiennes*, 10e année; un vol.; chez Dentu.

compte plus; nous avons changé tout cela, et « nous faisons maintenant la « médecine d'une méthode toute nouvelle ». Il n'est plus permis d'être ému spontanément, simplement, naturellement; il faut être ému systématiquement; on ne doit plus rire ni pleurer sans l'agrément du système; il faut vivre, souffrir et mourir selon les règles du système, tout comme les malades des médecins de Molière. »

Chose singulière! Au moment même où l'auteur de *Faust* s'élevait avec autant de force que de raison contre les tendances de l'école moderne, un musicien, également hors ligne, et, considéré lui-même comme un des chefs de cette école, prenait la parole pour condamner à son tour la législation à laquelle on prétend assujétir les compositeurs: « Il est à remarquer, disait dernièrement M. Saint-Saëns[1], un fait absolument nouveau ; à notre époque, on demande avant tout aux musiciens d'afficher des convictions. On s'était borné à leur demander, jusqu'ici, d'avoir du talent,

« Pourquoi, d'ailleurs, leur demander plus? L'artiste sans conviction n'est pas un artiste: il descend au rôle de fournisseur. Il peut avoir d'éphémères succès; sa place n'est pas marquée dans l'histoire de l'Art. Et cependant, si l'on en croyait certains esthéticiens, l'artiste convaincu n'aurait jamais existé avant notre époque: on le reconnaîtrait à ce signe que ses ouvrages n'ont aucun succès. »

L'idée de conviction exclut absolument celle de loi imposée; on subit parfois une contrainte, mais on n'y apporte aucune conviction. L'artiste, dont l'inspiration est condamnée à se produire sous une forme que sa nature réprouve, voit son talent se consumer en efforts stériles : la réglementation stricte des écoles n'a jamais servi que les médiocres, parce que, chez eux, il n'y a ni originalité ni sentiment personnel à refréner. Peut-être l'insuccès persistant de la plupart des œuvres de théâtre qui se sont produites dans ces dernières années ne tient-il pas à d'autre cause que le manque de liberté. Ceux que nous qualifions si bénévolement « nos jeunes maîtres » valent peut-être mieux que leurs œuvres: l'ambition les tue; ils périssent étouffés sous une trop pesante armure. Berlioz et Wagner, les géants de l'art contemporain, ont fabriqué des armes à leur usage; elles sont trop lourdes pour les épaules chétives de leurs imitateurs.

M. Gounod, que je suis trop heureux de pouvoir invoquer une seconde fois, a tracé en quelques lignes le seul *système* qui puisse conduire un artiste au plein développement de ses facultés créatrices. Ce système est la négation de tout système impératif: « L'artiste ne doit être occupé que de deux choses que la critique ne saurait ni lui donner, s'il ne les possède pas, ni lui enlever s'il les possède, et sur lesquelles ont toujours reposé et reposeront toujours les œuvres maîtresses en fait d'art: 1° obéir fidèlement aux dictées de la sensibilité; 2° acquérir, par une étude assidue et patiente, un savoir technique. Le sentiment, domaine intime des impressions personnelles et siège de l'individualité; le savoir technique, possession du langage spécial à l'aide duquel nous exprimons les impressions ressenties. Le sentiment, droit per-

1. *Camille Saint-Saëns :* Causerie sur le passé, le présent et l'avenir de la musique. (Séance de l'Institut du 25 octobre 1884.)



sonnel, la science technique, devoir commun. Là est contenue toute la loi; hors de là, il n'y a rien, rien, rien, et la mode et la critique n'y changeront quoi que ce soit. »

II.

Nous voulons aujourd'hui nous tenir dans les généralités, et, pour cette fois, nous ne nous occuperons que de la musique dramatique, ou, pour mieux dire, de la musique au théâtre.

Le moment est propice à la critique; nulle part plus qu'au théâtre n'apparaît le néant des théories actuelles en matière de composition. « On a pris la fâcheuse habitude de croire que là où il y a des sons musicaux, il y a nécessairement de la musique. Autant vaudrait dire qu'il y a littérature partout où l'on bavarde, peinture partout où l'on barbouille. » Cette judicieuse observation de M. Saint-Saëns trouve son application dans divers opéras modernes que je crois inutile de nommer; le lecteur fera facilement appel à ses souvenirs personnels.

Les compositeurs, égarés par des tendances de facture qui sont en contradiction formelle avec la nécessité de l'action théâtrale, gaspillent leur talent en pure perte. Le public se refuse à les suivre; il tient aux traditions, non par routine, mais parce qu'elles ont pour elles la sanction constante du succès. On ne fait rien de bon en dehors d'elles; l'événement l'a prouvé. En Allemagne même, le grand réformateur de la musique n'a pu implanter solidement au théâtre que celles de ses œuvres qui sont conçues dans les données anciennes.

Détracteur du système en vigueur, nous ne prétendons nullement faire l'apologie des systèmes d'autrefois; nous croyons nous être assez clairement exprimé à ce sujet. Mais autre chose est de recommander le respect de traditions qui n'entravent en rien la liberté du compositeur, ou d'imposer une façon d'écrire qui renferme sa pensée dans des bornes infranchissables. En parlant de tradition, nous entendons ne nous occuper que des traditions de *mise en scène* musicale, et non de l'essence même de la composition.

Pénétrés de l'idée que la musique de théâtre est soumise aux mêmes sujétions de facture que l'art dramatique, les anciens n'hésitaient pas à adopter certaines divisions déterminées à l'avance et qui répondent exactement à des divisions analogues que l'évolution d'une pièce de théâtre amène presque toujours dans la situation des personnages en scène. Loin d'enchaîner le développement de la pensée, ces divisions l'astreignent à prendre une forme précise, à avoir un commencement et une fin, à se résumer en un tout expressif pour constituer une entité artistique pouvant être détachée de l'œuvre mère sans perdre beaucoup de sa valeur. Les compositeurs modernes se refusent fièrement à jeter leurs inspirations dans ces moules de convention. On perdrait son temps à vouloir leur démontrer que la qualité d'une liqueur ne dépend pas de la forme du vase.

Et cependant les cantabile d'autrefois et les morceaux concertants à deux ou plusieurs voix, outre qu'il sont le privilège de charmer l'oreille quand ils sont convenablement exécutés, satisfont aux règles primordiales de cet art pour

lequel on affecte un respect profond. Pour écrire convenablement un quatuor vocal, il faut être capable de tracer un dessin mélodique approprié au sentiment de chacun des personnages en scène, en tenant compte du caractère de l'instrument vocal qui lui est attribué, de juxtaposer ces dessins de telle sorte qu'ils se fassent valoir l'un l'autre, et enfin de grouper le tout dans une harmonie irréprochable. Le dessin, la couleur et la composition, c'est-à-dire les trois facteurs de l'art, concourent donc à la création d'un morceau de ce genre. Que faut-il de plus pour tenter un musicien de talent?

Le moule ancien, italien, si l'on veut, ne mérite pas les sarcasmes dont l'accable la jeune école; il n'a jamais entravé l'essor des musiciens inspirés, pas plus que le cadre ne fait du tort à la peinture qu'on y renferme. Le reproche qu'on lui adresse de paralyser le développement instrumental et harmonique n'est pas mieux fondé; la preuve n'est pas à faire : les maîtres l'ont faite dans leurs meilleures pages, depuis Mozart et Rossini jusqu'à Verdi, depuis Meyerbeer jusqu'à Georges Bizet.

La mort prématurée du musicien savant et inspiré qui a écrit *Carmen* est une perte irréparable pour l'art français. Il avait une mission considérable à remplir, celle de réconcilier le présent avec le passé, de marier l'art des lignes à la science des couleurs et d'assigner à chacun de ces éléments la part qui lui revient dans un drame lyrique. Bizet n'a jamais eu l'idée de renier la poétique de ses devanciers; il aspira seulement à la rajeunir en l'enrichissant de toutes les conquêtes de la science moderne. S'il a respecté les divisions fondamentales de l'opéra, c'est qu'il avait compris qu'elles sont rationnelles et indispensables. Il ne s'insurgeait pas contre une convention dont l'utilité lui était démontrée, comprenant bien que la logique l'eût à jamais écarté du théâtre, qui repose tout entier sur un assemblage de conventions. L'auteur de *Carmen* n'est pas Italien cependant; Allemand, il ne l'est pas davantage; c'est une nature d'artiste éminemment française. Musicien de naissance et d'éducation, il n'écrit jamais sans avoir quelque chose à dire; la forme, chez lui, est toujours l'esclave de l'idée et on ne le prend pas à parer celle-ci hors de propos, au risque de l'étouffer sous les fleurs : il sait s'arrêter à temps. Comme technique, il ne relève de personne; la langue qu'il parle est celle de son temps, une langue généreuse, abondante, dont il sait user avec modération, alors que tant d'autres s'en grisent. Quel exemple pour les musiciens français, ses contemporains!

Mais hélas! que servent les exemples? Nous sommes sur le terrain de l'art, stérile aux uns, fécond pour les autres. Ce sol, de tout temps fouillé et cependant inépuisable, ne récompense pas toujours le labeur; il réserve ses fruits à quelques prédestinés, et ceux-là, la mort jalouse les enlève trop souvent avant que la moisson soit accomplie. Georges Bizet a rejoint dans la tombe Hérold, tombé comme lui à la fleur de l'âge, pour le plus grand deuil de la musique française.

ALFRED DE LOSTALOT.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1884[1].

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'Encaustique et les autres procédés de peinture chez les anciens, histoire et technique; par Henry Cros, statuaire et peintre, et Charles Henry, bibliothécaire à la Sorbonne. In-8°, 136 p. avec 25 fig. Paris, impr. et librairie Rouam.

Papier vélin. — Bibliothèque internationale de l'Art.

Histoire du portrait en France; par Raphaël Pinset et J. d'Auriac. In-4°, 279 p. et 39 gravures. Paris, imprim. Quantin; au siège de la Société d'encouragement pour la propagande des livres d'art.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

Histoire des arts décoratifs. La Décoration en Grèce; Architecture et Sculpture; par René Ménard, professeur à l'École nationale des arts décoratifs. In-16, 84 pages avec 40 fig. Paris, impr. et libr. Rouam. 75 centimes.

Histoire des arts décoratifs; la Décoration au XVI° siècle, le Style Henri II; par René Ménard. In-16, 84 pages avec vign. Paris, imprim. et librairie Rouam. 75 centimes.

Histoire des arts décoratifs; la Décoration au XVII° siècle, le Style Louis XIV; par René Ménard, In-16, 78 p. avec vign. Paris, imp. et lib. Rouam. 75 cent.

Histoire des arts décoratifs; la Décoration au XVIII° siècle, le Style Louis XVI; par René Ménard. In-16, 78 p. avec vign. Paris, imp. et librairie Rouam. 75 centimes.

Ces quatre ouvrages font partie de la Bibliothèque populaire des écoles de dessin, publiés sous la direction de M. René Ménard.

Dictionnaire des dictionnaires, encyclopédie universelle des lettres, des sciences et des arts, sous la direction de M. Paul Guérin. Fascicules 1 à 4. (A-Ang.) Grand in-4° à 3 col., p. 1 à 320. Nantes, imprimerie et lib. Bloch, Le Gars et Ménard; Paris, librairie Picard.

L'ouvrage se composera d'environ 80 fascicules de 80 pages chacun, soit cinq beaux volumes de 1,300 à 1,400 pages, qui paraissent régulièrement depuis le mois d'avril. Le prix de la souscription, à forfait, pendant toute l'année 1884, pour l'ouvrage entier, expédié franco, par fascicules, dans toute l'Union postale, quel que soit le nombre des fascicules, est de 130 fr. A partir du 1er janvier 1885, le prix de la souscription à forfait sera élevé à 150 fr. Un fascicule séparé, 2 fr.

Dictionnaire des amateurs français au XVII° siècle; par Edmond Bonnaffé. In-8°, XVI-359 pages. Paris, imprim. et librairie Quantin. 20 fr.

Papier vergé. — Bibliothèque de l'art et de la curiosité.

Les Corporations ouvrières de Paris du XII° au XVIII° siècle, histoire, statuts, armoiries, d'après des documents originaux ou inédits, par Alfred Franklin. 3 cahiers in-4°. Tabletiers, 12 p. et planche; Menuisiers-Ebénistes, 8 p. et planche: Brodeurs-Cha-

1. Voy. les précédents volumes de la *Gazette des Beaux-Arts*.

subliers découpeurs. 12 p. et planche. Paris, libr. Firmin-Didot et Ce.

Chaque cahier, 1 fr.

L'Art dans l'industrie, conférence faite par M. Georges Berger, du conseil supérieur de perfectionnement du Conservatoire national des arts et métiers, le 16 mars 1884, au Conservatoire. In-8°, 16 p. Paris, impr. Chaix; aux bureaux du journal *le Génie civil*.

Extrait du journal *le Génie civil*.

Rapport sur le concours pour le prix Louis Dupasquier; par M. Fabisch, professeur à l'École nationale des beaux-arts de Lyon. (22 juillet 1884.) In-8°, 6 p. Lyon, imp. Plan.

Extrait des *Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon*, 23e volume de la classe des lettres.

La scuola d'arti e mestieri di Savigliano; par G. Racca. Bra, tip. Racca. In-16, 33 p.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. Les Cévennes. In-18 jésus à 2 col., XXXII-295 pages avec 4 cartes et 3 plans. Paris, impr. Lahure; librairie Hachette et Ce. 7 fr. 50.

Collection des Guides Joanne.

Itinéraire général de la France; par Paul Joanne. De la Loire à la Gironde, Poitou et Saintonge. In-18 jésus, XXVIII-259 p. avec 3 cartes et 5 plans. Paris, impr. Lahure; libr. Hachette et Ce, 7 fr. 50.

Collection des Guides Joanne.

Itinéraire de la Suisse, du Mont-Blanc, de la vallée de Chamonix et des vallées italiennes; par Paul Joanne, en deux parties. In-18 jésus à 2 col., contenant 19 cartes, 5 plans et 5 panoramas. Première partie, xcv-282 p. et index alphabétique de 34 p.; deuxième partie, p. 283 à 661 et index alphabétique de 54 pages. Paris, impr. Lahure; lib. Hachette et Ce. 16 fr.

Collection des Guides Joanne.

Italie et Sicile; par Paul Joanne. II. Italie du Centre, In-18 jésus à 2 col., XVI-520 p. avec 5 cartes et 34 plans. Paris, imprim. Lahure; librairie Hachette et Ce. 12 fr.

Collection des Guides Joanne.

Trois mois à Venise, impressions de voyage; par Ambroise Tardieu, historiographe de l'Auvergne. In-8°, 26 p. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Extrait de la *Revue lyonnaise*, t. 7, avril 1884. Tiré à part à 200 exemplaires.

La Ville de Blois et ses environs, petit guide complet de l'étranger; par Edmond Michel. Petit in-16, 110 p. avec figures. Orléans, imp. Jacob; lib. Herluison.

Petit guide complet de l'étranger dans la ville d'Orléans; par Edmond Michel. Petit in-18, 61 p. et planches. Orléans, imprim. Jacob; lib. Herluison.

Historia da arteme Portugal; por Joaquim de Vasconcellos. Fasciculo 2°. Documentos ineditos colligidos por Rodrigo Vicente d'Almeida. Lisboa, imp. de la Novedad. In-8, 95 p. 4 fr.

Une question de propriété artistique. La Vérité sur le palais de Longchamps. In-8°, 128 p. Marseille, impr. Barlatier-Feissat père et fils; Paris, libr. Ducher et Ce.

Fleurs et Peinture de fleurs; par Loir-Mongazon. III. Hollande. In-8°, 47 p. Paris, impr. De Soye et fils; librairie Gervais.

Extrait du *Correspondant* des 25 avril et 10 mai 1884.

Hygiène de la beauté : De la décoration humaine; par le docteur Cazenave, professeur agrégé de la Faculté de médecine de Paris. In-18 jésus, IV-328 p. et frontispice (portrait de Mme de Pompadour). Paris, impr. Lainé et Havard; Libr. des gens du monde, 7, rue Guénégaud, 5 fr.

Bibliothèque des gens du monde et du monde élégant.

L'Art au foyer domestique (la décoration de l'appartement); par Emile Cardon. Illustré d'après les dessins de M. Claude David. architecte décorateur. In-18 jésus, 124 p. et 5 grav. Paris, impr. Chaix : librairie Loones. 2 fr.

Les Problèmes de l'esthétique contemporaine; par M. Guyau. In-8°, VIII-260 p. Paris, impr. Capiomont et Renault, lib. Alcan. 5 fr.

Bibliothèque de philosophie contemporaine.

Explication des trois planches murales donnant la loi naturulle des proportions humaines, dressée par Ch. Rochet, statuaire-peintre. In-8°, 12 p. et 3 pl. Paris, imp. et lib. Monrocq. 50 cent.

Nos artistes au théâtre et à l'atelier; par Lauis Le Bourg. In-18 jésus, 208 p. Paris, imp. et lib. Alcan Lévy. 3 fr.

Titre rouge et noir.

Essai de critique artistique : l'Image de la Vierge; par Georges Dufour, secrétaire général adjoint de la Société des études historiques. In-8°, 16 p. Amiens, imp. Delattre-Lenoel.

Extrait de la *Revue de la Société des études historiques*, mai-juin 1884.

II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

Dessin. — Perspective Architecture, etc.

Cours élémentaire de dessin linéaire, d'arpentage et d'architecture adapté à tous les modes d'enseignement, ouvrage com-

posé de 79 planches gravées sur acier, donnant 572 dessins gradués avec texte en regard ; par J.-B. Henry (des Vosges). Perspective revue par Thénot. Nouvelle édition. In-8°, 87 p. Paris, imp. Blot ; libr. Fouraut et fils, 2 fr. 60.

Cours de dessin des écoles primaires, enseignement gradué concordant avec les nouveaux programmes officiels ; par L. d'Henriet. Cours supérieur. 2 cahiers in-4°. 5° cahier, Dessin d'imitation, perspective, 20 p. ; 6° cahier, Dessin d'imitation, étude de la figure, 20 p. Corbeil, imp. Crété ; Paris, lib. Hachette et C°.
Chaque cahier, 25 cent.

Dessin à main libre, d'après le programme officiel ; par Cailleau, professeur de dessin au lycée et aux écoles normales de Charleville. Cours élémentaire. 3 cahiers petit in-4° N°s 1, 2 et 3 (plus un cahier d'application), de 16 p. chacun, Charleville, imp. Devin ; lib. Jolly.

Nouveaux exercices de dessin à main levée, d'après les derniers programmes officiels ; par M. V. Darchez, professeur au lycée de Lille. Cours moyen, 6 cahiers in-4°, de 16 p. chacun, avec figures. Paris, lib. V° Belin et fils.

Guide des modèles à silhouette (suite à l'Alphabet du dessin), premières applications du dessin, d'après nature, fabriques, ornements, objets usuels, étude de la forme, de la couleur, du relief et de la perspective ; par Armand Cassagne, peintre. In-8°, VIII-220 p. avec 322 fig. Paris, impr. Blot ; librairie Fouraut et fils.

Traité pratique de perspective appliquée au dessin artistique et industriel ; par A. Cassagne, peintre-paysagiste. Nouvelle édition, revue et augmentée. In-8°, VIII-288 p. avec 265 fig. géométriques et, pour servir d'application, 60 eaux-fortes dessinées par l'auteur. Paris, imp. Quantin ; lib. Fouraut et fils.

Méthode élémentaire du dessin. Deuxième partie : Perspective élémentaire ; par A. Ottin, inspecteur directeur de l'enseignement du dessin lémentaire dans les écoles communales de la ville de Paris. 3° édition. In-8° 31 p. avec 14 fig. Paris, imp. Lahure ; ib. Hachette et C°. 60 cent.
Enseignement primaire et enseignement général.

Traité de perspective linéaire, contenant les tracés pour les bas-reliefs et les décorations théâtrales, avec une théorie des effets de perspective ; par Jules de la Gournerie, de l'Institut. 2° édition. Texte. In-4°, XXVIII-199 p., et album in-f° de 40 pl. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars. 25 fr.

Nouvelle méthode d'enseignement de la perspective par des projections lumineuses, suivie de l'exposé d'un programme pour l'enseignement rationnel du dessin ; par A. Gobin, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-8°, 24 pages. Lyon, impr. Pitrat aîné. Paris, lib. Delagrave.

Traité général des peintures vitrifiables sur porcelaine dure et sur porcelaine tendre, sur émail et sur verre, etc. ; par F. Goupil. Nouvelle édition, revue et augmentée, par Frédéric Dillaye. In-8°, 80 p. Paris, lib. Le Bailly.

Manuel général de la peinture à l'huile, précédé de considérations sur les peintures anciennes et modernes, restauration et conservation des tableaux, peinture à la cire, renaissance de la mosaïque en France ; par Goupil, attaché aux travaux de la manufacture de Sèvres. Nouvelle édition, entièrement refondue sur un nouveau plan, par Frédéric Dillaye. In-8°, 172 p. avec figures. Paris, lib. Le Bailly.

Traité de la peinture en bâtiment et du décor ; par E.-A. Ducompex, peintre-décorateur. Deuxième partie. Manuel technologique du peintre. In-8°, 112 p. Paris, lib. Ducher et C°.

Traité pratique d'aquarelle enseignée par l'aspect, à l'usage des artistes, des amateurs et des écoles d'art industriels et décoratifs ; la Figure et le Genre en 22 leçons et 12 aquarelles (reproduites en fac-similé) ; par Gaston Gérard, artiste peintre, professeur d'aquarelle. Grand in-8°, VIII-66 p. et atlas in-f° de 12 planches. Paris, imprim. Chamerot ; l'auteur-professeur, 6, rue du Val-de-Grâce.

Le Pastel, traité pratique et complet, comprenant la figure et le portrait, le paysage et la nature morte ; par Karl Robert. In-8° ; II-132 p. et grav. explicatives. Paris, librairie Meusnier. 3 fr.

Appendice all' « Arte di fabbricare », ossia Corso completo di istituzioni teorico-pratiche, con tavole illustrative ; par Giovanni Curioni. Vol. VI, fasc. Ier. Torino, A.-F. Negro, edit.-tip. In-8, 72 p. et 4 tableaux. 4 fr.

L'art des projections : Traits-mathiques ; Étude d'application des coupes de charpente, pierres de taille, menuiserie, escaliers de tous styles, architecture rurale, etc., à l'usage des écoles professionnelles ; par J.-F. Merly, ancien charpentier. In-8°, 12 p. et 4 planches. Angers, imp. Hudon.

Traité pratique de la coupe des pierres, précédé de toute la partie de la géométrie descriptive qui trouve son application dans la coupe des pierres, à l'usage des architectes, des ingénieurs, des entrepreneurs,

etc.; par Émile Lejeune, professeur de géométrie descriptive et de coupe des pierres. 2e édition. Texte. In-8°, xxv-577 pages et atlas in-4° de 59 planches, Paris, lib. Baudry et Ce.

Le Guide du menuisier-ébéniste; par C. Lafresnaye. Renfermant des explications très utiles pour cette science. 2e édition. In-4° à 2 col., 16 p. et 13 planches. Alençon, imp. Lepage.

III. — ARCHITECTURE.

Architecture mérovingienne; la Date de la crypte de Saint-Léger, à Saint-Maixent (Deux-Sèvres); par J. Berthelé, archiviste des Deux-Sèvres, correspondant des Antiquaires de France. In-8°, 28 p. avec dessin. Tours, imprim. Bousrez.

Extrait du *Bulletin monumental*, nos 1 et 2, 1884.

Essai sommaire sur l'architecture religieuse, lecture faite à l'Académie nationale de Reims, le 4 avril 1884, par M. Alphonse Gosset, de la même académie. In-8°, 56 p. et planches. Reims, imp. Monce.

Description de la Sainte-Chapelle; par M. F. de Guilhermy, de la commission des monuments historiques. 6e édition. In-18 jésus, 79 p. et 6 grav. de M. Gaucherel. Paris, impr. Capiomont et Renault.

Architectonik auf historischer u. ästhetischer Grundlage. 2e volume : Architektonik d. Mittelalters. 1. Abth. : Architektonik der altchristl. Zeit. 2. Hälfte, Mit 66 Holzschn. u. Zink-Hochätzgn; par Rud. Amy. Hannover, Helwing. Gr. in-8°, xi-145-281. Chaque partie : 7 fr. 50.

Architettura italiana; parte 2. (Architettura medioevale, del Rinascimento, del cinquecento, barocca, del settecento e moderna; par A. Melani. Milano. Hoepli, edit. In-16, x-217 p. 2 fr.

IV. — SCULPTURE.

La Sculpture française au moyen âge et à la renaissance; ouvrage publié sous la direction d'A. de Baudot, architecte du gouvernement, comprenant environ 440 motifs photographiés par Mieusement, photographe attaché à la commission des monuments historiques. Livraisons 3 à 8. (Fin.) In-f°, 44 p. et 90 planches. Paris, impr. Quantin et Ce; lib. Ve Morel et Ce.

La Statue de Notre-Dame de Confession, histoire et iconographie; par le marquis de Jessé-Charleval. In-8°, 16 pages et planche. Marseille, imp. Olive. 50 cent.

Histoire de Job à la cathédrale de Reims; Interprétation d'un groupe de statues au portail nord, lecture faite à l'Académie de Reims par M. l'abbé Tourneur, vicaire général, membre titulaire. In-8°, 35 pages. Reims, imprimerie Monce.

Le Tombeau de Guillaume Guéguen à la cathédrale de Nantes; par M. L. Palustre, correspondant de la Société nationale des Antiquaires de France. In-8°, 10 p. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. 44. Papier vergé.

Notice sur le monument de la place Thiers à Douai, inauguré le 20 janvier 1884; par René Fonrobert. In-8°, 48 p. Douai, imprim. Dechristé père.

Autour de Spes, étude critique sur le monument de la place Thiers; par Un amateur douaisien. In-8°, 44 pages. Douai, imprim. Duthillœul.

Inauguration du monument élevé à la mémoire du baron Taylor (15 mai 1884). Discours, par MM. du Sommerard, de l'Institut; Halanzier, président de l'Association des artistes dramatiques; Arsène Houssaye, président de la Société des gens de lettres; Charles Diguet, de la Société des gens de lettres; Eugène Guillaume, président de l'Académie des beaux-arts, et Kaempfen, directeur des beaux-arts. In-4°, 28 p. Paris, impr. et librairie Chaix.

A Beaurepaire, ode dite par l'auteur, M. Raoul Bonnery, de la Société des gens de lettres, le jour de l'inauguration de la statue à Coulommiers, le 14 septembre 1884. In-8°, 4 p. Meaux, imp. Le Blondel.

Inauguration du médaillon de G. Babinet de Rencogne, archiviste de la Charente, président de la Société archéologique et historique de la Charente, etc., faite à l'hôtel de ville d'Angoulême, le 27 mai 1883, par la Société archéologique et historique. In-8°, 29 p. et portrait. Angoulême, impr. Chasseignac et Ce.

Lafayette, sa statue au Puy-en-Velay, le 6 septembre 1883. In-8°, 86 p. avec portrait. Le Puy, imp. L. et R. Marchessou fils. 1 fr. 50.

Inauguration de la statue de Germain Sommeiller à Annecy, le 8 juin 1884. Discours prononcé par M. Jules Philippe, député. In-8°, 17 pages. Annecy, imprimerie Dépollier et Ce.

A propos de l'érection de la statue, à Annecy, de l'ingénieur Germain Sommeiller, né et décédé à Saint-Jeoire-en-Faucigny (vers); par Constant Berlioz. In-8°, 7 p. Annecy, impr. Niérat et Ce.

Souvenir de l'inauguration du 14 avril 1884. Ode à Gambetta, poésie patoise dite par l'auteur à l'inauguration du monument,

précédée d'une dédicace à Victor Hugo et à la ville de Cahors; par A. Quercy. In-12, 12 p. Montauban, impr. Granié.

La Collection de médaillons de cire du musée des antiquités silésiennes à Breslau; par Louis Courajod. In-8°, 8 p. et dessin par Ludovic Letrône. Paris, imprim. Quantin; libr. Champion.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1884.

Le Buste de Pierre Mignard, du musée du Louvre; par Louis Courajod. In-8°, 16 p. avec dessin par Ludovic Letrône. Paris, imp. Quantin; lib. Menu.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, février 1884.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Les Merveilles de la peinture; par Louis Viardot, 2e série. 4e édition. In-18 jésus, 355 p. et 14 grav. Paris, imp. Lahure; librairie Hachette et Ce. 2 fr. 25.

Bibliothèque des merveilles.

Mémoire sur les peintures murales du département de la Haute-Loire, du XIIe au XVe siècle, lu à la réunion des sociétés des beaux-arts à la Sorbonne, séance du 18 avril 1884; par Léon Giron, membre de la Société académique du Puy. In-8°, 19 p. Le Puy, imp. Freydier.

Une grande œuvre ignorée de Pierre Mignard; par Charles Ginoux. (Communication faite à la réunion des sociétés des beaux-arts à la Sorbonne, en 1881. In-8°, 10p. Toulon, imp. du Var.

Les Origines et la Date du Saint Ildefonse de Rubens; par Auguste Castan, correspondant de l'Institut de France. In-8°, 95 p. Besançon, imp. Dodivers et Ce.

Apollon et Marsyas, le nouveau Raphaël du Louvre; par A. Méliot. In-4°, 30 p. et 2 grav. Paris, imprimerie et librairie Rouam.

Les Verrières de la cathédrale de Châlons en général et plus particulièrement les verrières des collatéraux; par M. le chanoine Lucot, archiprêtre de Châlons. In-8°, 16 p. Châlons-sur-Marne, imp. Thouille.

Les Vitraux de Saint-Nicaise de Reims; par M. L. Maxe-Werly. In-8°, 8 pages et planche. Paris, imprimerie nationale.

Extrait du *Bulletin du comité des travaux historiques*, n° 2 de 1884.

Restauration des vitraux de l'église de Solre-le-Château (Nord); par Eugène Hucher. In-8°, 15 pages avec dessins. Tours, imprimerie Bouserez.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1883.

Collection d'objets d'art de M. Thiers, léguée au musée du Louvre. In-4°, XXI-287 p. avec 33 planches hors texte et portrait de M. Thiers. Paris, imp. Jouaust et Sigaux.

Papier vergé. Titre rouge et noir.

Livret illustré du musée du Luxembourg, contenant environ 250 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, gravures et divers documents, publié sous la direction de F. G. Dumas. 1re édition. In-8°, LXVII-256 p. Paris, impr. Tolmer et Ce; lib. Baschet. 3 fr. 50.

Titre rouge et noir. — Collection Dumas. *L'Art en Europe.*

Catalogue et description des objets d'art de l'antiquité, du moyen âge et de la renaissance exposés au musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny; par E. Du Sommerard, de l'Institut, directeur du musée. In-8°, XXXIV-702 p. Paris, imp. Chaix; à l'hôtel de Cluny.

Catalogue illustré du musée Grévin. Almanach Grévin. 25e édit. In-8°, 79 pages avec vign. — 26e édition. In-8°, 72 p. avec vign. Paris, imprimerie Chaix; au musée Grévin. 1 fr.

Catalogue de la galerie lapidaire du musée de la Société des antiquaires de l'Ouest; par Bélisaire Ledain, ancien président de la Société. In-8°, 87 p. Poitiers, imprimerie Tolmer et Ce.

Feuille de diptyque au musée d'Amiens, où sont représentés trois miracles opérés par saint Remi de Reims; par M. l'abbé Ch. Cerf. In-8°, 12 p. Reims, imp. Monce.

Extrait du t. 73 des *Travaux de l'Académie de Reims* (1882-1883). Tirage à part à 15 exemplaires.

Inventaire du musée d'antiquités Saint-Jean et Toussaint de la ville d'Angers; par Victor Godard-Faultrier, directeur conservateur. Avec le concours de : A. Michel, conservateur adjoint; le lieutenant-colonel Duburgua; E. Lelong, avocat, archiviste auxiliaire aux archives nationales, et A. Giffard. (1841 à 1883.) 2e édition. In-8°, 600 p. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau.

Rapport sur la sculpture au musée Saint-Jean d'Angers et les dons de M. A. Giffard; par M. A. Chénuau, vice-président de la Société. In-8°. 11 p. Angers, imprim. et libr. Germain et Grassin.

Publication de la *Société industrielle et agricole d'Angers et du département de Maine-et-Loire.*

Notice des tableaux, dessins, gravures, statues, objets d'art anciens et modernes, curiosités, etc., composant les collections de la ville de Poitiers; par P.-Amédée Brouillet, peintre et sculpteur, conservateur des musées de la ville. Première partie. Peintures, dessins, gravures et sculp-

tures. In-16, 340 p. Poitiers, imp. Marcireau et Cᵉ. 1 fr. 50.

Catalogue des tableaux, dessins, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du musée de la ville de Rennes. 5ᵉ édition, rédigée par J. Jan, directeur du musée. Petit in-12, xvi-287 p. Rennes, impr. Le Roy fils. 1 fr.

Repertorium der bei der königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen; par Thdr. Levin. Düsseldorf, de Haen. Gr. in-8, x-393, p. 3 fr. 35.

Indicazione sommaria dei quadri ed opere d'arte della R. Pinacoteca di Torino. Torino, tip. Reale ditta G. B. Paravia e C. di I. Vigliardi. In-16, 121 p. 1 fr. 25.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants, exposés au palais des Champs-Elysées, le 1ᵉʳ mai 1884. In-12, cxxxiv-441 p. Paris, impr. et libr. Bernard et Cᵉ. 1 fr.

Catalogue des ouvrages de peinture et de sculpture exposés au palais des Champs-Élysées le 1ᵉʳ mai 1884. Édition populaire. Grand in-16, 72 p. Paris, impr. et libr. Chaix. 50 cent.

Catalogue et Livret illustré du Salon (1884, 6ᵉ année), contenant environ 500 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F.-G. Dumas. In-8°, lxxx p. et grav. Paris, impr. Chamerot et Tolmer et Cᵉ; libr. Baschet, 6 fr.

Catalogue illustré du Salon (1884, 6ᵉ année), contenant environ 300 reproductions d'après les dessins originaux des artistes, publié sous la direction de F.-G. Dumas. In-8°, lxxii p. et grav. Paris, impr. Chamerot; libr. Baschet. 3 fr. 50.

Paris-Salon, 1884 (6ᵉ année) : par Louis Enault. Édition ornée de 40 grav. en phototypie. (1ᵉʳ volume.) In-8°, 92 p. Paris, impr. et libr. Bernard et Cᵉ. 7 fr. 50.
Papier vélin. Encadrement en couleur.

Paris-Salon, 1884 (6ᵉ année) ; par Louis Enault. Édition ornée de 40 grav. en phototypie. (2ᵉ volume.) In 8°, 96 p. Paris, impr. et libr. Bernard et Cᵉ. 7 fr. 50.
Papier vélin. Encadrements en couleur.

Salon (le) de Paris illustré, 1884. Orné de 130 photogravures tirées en noir et en couleur. Texte par M. Jacques de Biez. Livraison 1. Grand in-4°, iv p. et p. 1 à 16, avec 12 photogr., dont 5 hors texte. Paris, impr. Chamerot; libr. Lemonnyer, Alix, Dumont et Chauvet.
L'ouvrage sera publié en 12 livraisons hebdomadaires à 5 fr., formant un volume d'environ 200 pages imprimé sur splendide papier simili-Japon. Il a été tiré 1 exemplaire sur Japon, avec gravures sur parchemin avant la lettre et en double suite, à 500 fr., et 150 sur Japon, avec double suite de gravures, à 150 fr.

Salon de 1884, ouvrage contenant une étude critique sur le Salon, par M. A. Dayot, et 100 photogravures hors texte, dont 24 tirées en noir et 26 tirées en couleur sur Chine, et de nombreux fac-similés de dessins originaux. Livraisons 1 à 3. In-4°, p. 1 à 24, et photogravures. Paris, impr. Brissy; libr. Baschet.
L'ouvrage est divisé en 12 livraisons à 5 fr., qui ont paru hebdomadairement à partir du 1ᵉʳ mai. Il a été tiré 550 exemplaires de luxe sur Hollande et sur Japon. numérotés de 100 à 250 fr.

Dictionnaire Véron, ou organe de l'Institut universel des sciences, des lettres et des arts du xixᵉ siècle (section des beaux-arts;) Salon de 1884; par Th. Véron. 10ᵉ annuaire. In-18 jésus, x-712 p. Poitiers, impr. Oudin; l'auteur, 24, rue de la Chaîne; Paris, libr. Bazin. 8 fr. 50.

Le Salon de 1884, publié dans la *Gazette du dimanche*, par C. de Beaulieu. In-8°, 29 p. Bar-le-Duc, impr. Philipona et Cᵉ. Paris, libr. Bloud et Barral.

Une cigale au Salon de 1884 (poésies) ; par Emmanuel Ducros. (4ᵉ année.) In-8°, 88 p. et 23 grav. hors texte. Paris, impr. Schmidt; libr. Baschet. 5 fr.

Catalogue de l'exposition Meissonier (24 mai-24 juillet 1884). In-8°, 160 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; 8, rue de Sèze.
Papier vergé.

Catalogue des tableaux de l'exposition de peintures, 28 bis, avenue de l'Opéra. In-16, 32 p. Paris, impr. Rougier et Cᵉ, 50 cent.

Catalogue de la cinquième exposition (1883) de la Société d'aquarellistes français. In-8°, 34 p. et 44 grav. Paris, impr. Jouaust; 8, rue de Sèze. 3 fr.
Papier vergé. Titre rouge et noir.

Salon annuel des peintres japonais. 2ᵉ année. (Catalogue.) In-18 jésus, 21 p. Paris, impr. Pillet et Dumoulin; au palais de l'Industrie (Union centrale des arts décoratifs).

Les Artistes de la Sarthe au Salon de 1882; par F. Legeay, de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe. In-8°, 8 p. Le Mans; impr. Monnoyer.
Extrait du *Bulletin de la Société*, etc.

Les Artistes de l'Oise et le Salon de 1883; par J. Gérin. In-12, 51 p. Beauvais, impr. Pere.
Extrait du *Journal de l'Oise*.

Catalogue de la vingt-sixième exposition de la Société des Amis des arts du départe-

ment de la Somme. 1884. In-12, 148 p. Amiens, impr. Delattre-Lenoel.

Les Salons bordelais, ou Expositions des beaux-arts à Bordeaux au XVIIIe siècle (1771-1787), avec des notes biographiques sur les artistes qui figurent à ces expositions; par Charles Marionneau, correspondant de l'Institut (Académie des beaux-arts). In-8°, XIII-213 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou; libr. Ve Moquet.

Extrait des publications de la *Société des bibliophiles de Guyenne*. Tiré à 125 exemplaires. Papier vergé.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Bordeaux (terrasse du Jardin-Public), le 22 mars 1884. In-12, 75 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou, 50 cent.

Souvenirs de l'exposition de Bordeaux en 1882; par M. Ordinaire de Lacolonge. In-8°, 20 p. Bordeaux, impr. Gounouilhou.

Extrait des *Actes de l'Académie des sciences belles-lettres et arts de Bordeaux*. (1er fascicule de 1882 et 1883, 44e année).

Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, aquarelle, sculpture, gravure, architecture et art rétrospectif à l'exposition des beaux-arts du concours régional de 1884 de la ville de Brest. In-16, 52 p. Brest, impr. Halégouet. 50 cent.

Notice des œuvres et produits modernes des arts décoratifs, beaux-arts et arts appliqués à l'industrie, exposés à Orléans dans la halle Saint-Louis, à l'occasion du concours régional (17 mai au 30 juin 1884). In-12, 31 p. Orléans, impr. Jacob; libr. Herluison.

Exposition rétrospective de Rouen; par Alfred Darcel, administrateur de la manufacture nationale des Gobelins, membre du Comité des travaux historiques. In-8°, 116 p. Rouen, impr. Métérie.

Les Arts rétrospectifs au palais des Consuls. (1884). In-8°, VII-195 p. Rouen, imp. Cagniard.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

Catalogue de la vingt-neuvième exposition municipale de beaux-arts au musée de Rouen, le 12 août 1884. In-12, 103 p. Rouen, impr. Lecerf.

Souvenir d'Amsterdam et de l'exposition, 1883. Amsterdam, Joh. G. Stember Cz. Petit in-8, 23 pl. 1 fr. 50.

Rapport de M. Henri Bouillet, délégué de l'orfèvrerie lyonnaise à l'exposition d'Amsterdam en 1883. In-4°, 9 p. Lyon, impr. Plan.

Catalogo comico-critico de la Exposicion de Bellas-Artes de 1884; par F. Serrano de la Pedrosa. Madrid, tip. Hispano-Americana. In-8, 110 p. 1 fr. 70.

Catalogo de la Exposicion Nacional de Bellas-Artes de 1884. Madrid, Impr. y fundicion de M. Tello. In-8, 164 p. 1 fr.

Alcuni giorni in Torino. Guida descrittiva-storica-artistica illustrata, con 50 disegni, una carta dei dintorni, la pianta della città e quella dell'Esposizione; par F. Casanova et C. Ratti. Torino, Fr. Casanova, edit. In-32, 126 p. 1 fr.

Publicata per commissione del Municipio.

Esposizione generale italiana in Torino 1884. — Catalogo Ufficiale della sezione Storia dell'Arte. Guida illustrata al Castello Feudale del secolo XV (autori Giuseppe Giacosa e Pietro Vayra). Torino, Vinc. Bona, tip. In-8, p. 168, e 2 h. n. di correzioni ed aggiunte, con molte tav. ed. incis. nel testo ed 1 pianta. 2 fr.

Esposizione generale italiana in Torino 1884. Arte contemporanea. Elenco dei prezzi. Torino, Unione tipogr. edit. In-8, 16 p. 0 fr. 20.

Rapport sur le groupe 12 de l'exposition nationale suisse à Zurich, 1883: Orfèvrerie et bijouterie. Zurich, Orell, Füssli et Co. Gr. in-8, 11 p. 1 fr.

Centenaire de 1789. Exposition universelle de 1889. Projet de M. Alfred d'Aunay. In-8°, 15 p. et plan colorié. Paris, impr. Alcan Lévy; à la salle des dépêches du *Petit Journal*.

Centenaire de 89!... Exposition nationale; par E. Agostini, ancien commissaire général de l'exposition internationale d'Amsterdam en 1883. In-8°, 18 p. Péronne, impr. Quentin.

VI. — GRAVURE.

Lithographie.

Catalogue d'estampes anciennes de toutes les écoles, etc., par suite du décès de M. Vignères, marchand d'estampes, dont la vente a eu lieu les 3 et 4 novembre 1884. In-8°, 48 p. Paris, impr. Ve Renou, Maulde et Cock; Dupont aîné.

564 numéros.

Catalogue de gravures, d'eaux-fortes et de livres sur les beaux-arts, formant le cabinet de M. E. W. Van West d'Amsterdam, dont la vente a eu lieu les 25 et 26 novembre 1884. Gr. in-8°, 69 p. Amsterdam, libr. Frédérik Muller et Ce.

894 numéros.

Catalogue d'une collection unique de des-

sins, gravures et eaux-fortes composés ou exécutés par des femmes. Gr. in-8°. 81 p. Amsterdam, libr. Frédérik Muller et C°.

912 numéros.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age. Renaissance. — Temps modernes. Monographies provinciales.

Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance; par Victor Gay, ancien architecte du département, associé correspondant de la Société des antiquaires de France. Fascicule 3 (Chap-Cout). In-4° à 2 col., p. 321 à 480, avec fig. descriptives. Paris, impr. Martinet; libr. de la Société bibliographique; l'auteur, 17, quai Voltaire.

L'ouvrage formera 2 volumes accompagnés de plus de 2,000 figures, et chaque volume sera composé de 5 fascicules de 160 p., à 9 fr. sur papier ordinaire et à 15 fr. sur grand papier format in-4°. Le 1er fascicule a paru en 1882, et le 2e fascicule, le 5 avril de l'année courante.

Le Glossaire archéologique du moyen âge et de la renaissance, de M. Victor Gay; par Edmond Bonnaffé. In-8°, 16 p. avec fig. Paris, impr. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1884.

Manuel d'archéologie étrusque et romaine; par Jules Martha, ancien membre des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, maître de conférences à la Faculté des lettres de Lyon. In-8°, 319 p. avec 143 fig. Paris, impr. et libr. Quantin. 3 fr. 50.

Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.

La Polychromie dans l'art antique, discours prononcé à la rentrée solennelle des facultés de Besançon; par E. Nageotte, professeur de littérature ancienne. In-8°, 27 p. Besançon, impr. Dodivers.

Questionnaire archéologique, ou Mémento du touriste. Églises et châteaux; par ***, de la Société française d'archéologie. In-8°, 22 p. Clermont-Ferrand, impr. et libr. Thibaud.

Sujets décoratifs empruntés au règne animal dans l'industrie gauloise; par M. le baron Joseph de Baye, correspondant de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 8 p. avec dessins. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. 44. Papier vergé.

OEuvres d'A. de Longpérier, membre de l'Institut. Réunies et mises en ordre par G. Schlumberger, de la Société des antiquaires de France. T. 6. Moyen âge et Renaissance. Troisième partie (1869-1883). In-8°, 439 p. avec fig. et 4 pl. hors texte. Angers, impr. Burdin et Ce; Paris, libr. Leroux. 20 fr.

Die Laokoon-gruppe und der Gigantenfries des Pergamenischen Altars. Ein Vortrag. Mit 2 Lichtdr.-Taf; par Ald. Trendelenburg. Berlin, Gaertner. In-8, 39 p. 1 fr. 65.

Terres cuites orientales et gréco-orientales : Chaldée, Assyrie, Phénicie, Chypre et Rhodes; par M. Albert Dumont, de l'Institut. In-4°, 39 p. Paris, impr. nationale; libr. Thorin.

Antiquités grecques; par G.-F. Schœmann. Traduites de l'allemand par C. Galuski. T. 1er. In-8°, VII-654 p. Angers, impr. Burdin et Ce; Paris, libr. Picard.

L'ouvrage complet formera 2 volumes.

La Grande-Grèce, paysages et histoire; par François Lenormant, de l'Institut. T. 3 : la Calabre. In-18 jésus, 446 p. Angers, impr. Burdin et Ce; Paris, libr. A. Lévy.

La Mosaïque d'Admète, découverte à Nîmes le 20 décembre 1883; par Edmond Falgairolle. In-8°, 7 p. avec dessin. Tours, impr. Bousrez.

Extrait du *Bulletin monumental*, 1884.

Les Figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien : par M. A. Veyries, ancien membre de l'École française d'Athènes. In-8°, XVII-83 p, Toulouse, impr. Chauvin et fils; Paris, libr. Thorin. 2 fr. 25 cent.

Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 39e fascicule.

L'Art antique de la Perse : Achéménides, Parthes, Sassanides; par Marcel Dieulafoy, ingénieur en chef des ponts et chaussées, chargé par le gouvernement d'une mission archéologique. Deuxième partie : Monuments de Persépolis. In-4°, 96 p. avec 75 fig. et 22 planches. Paris, impr. Jouaust et Sigaux; libr. Des Fossez et Ce. 35 fr.

L'ouvrage sera divisé en cinq parties, en carton, contenant chacune environ 20 planches hor texte, avec tables et titres spéciaux.

En Orient; l'Antiquité du fer en Égypte; par Ollivier-Beauregard. In-8°, 30 p. Paris, impr. Hennuyer; libr. Maisonneuve et Ce.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie*.

Trois monuments phéniciens apocryphes; par M. Ch. Clermont-Ganneau. In-8°, 36 p. avec fig. Paris, impr. nationale.

Extrait du *Journal asiatique*.

Note sur une sépulture de l'âge néolithique découverte à la ville Drun-Plestan (Côtes-du Nord); par M. Jules Lemoine. In-8°, 7 p. Lyon, impr. Pitrat aîné; Paris, libr. Reinwald.

Rapport sur les fouilles du cimetière celtique

de l'île Thinic, le 15 août 1883; par Félix Gaillard, de la Société d'anthropologie et de la Société polymathique. In-8°, 10 p. et 5 planches. Vannes, imp. Galles.

L'Ossuaire robenhausien de Liry; par Marc Husson, ancien secrétaire de la commission d'organisation du musée de Sedan. In-8°, 25 p. Sedan, imp. Laroche.

Rapport sur les fouilles du quatrième dolmen de Mané-Remor à Plouharnel, le 26 juillet 1883; par Félix Gaillard, de la Société d'anthropologie et de la Société polymathique. In-8°, 3 p. et planche. Vannes, imp. Galles.

Rapport sur les fouilles du dolmen de Rogarte près de la Madeleine et du coffre de pierre du dolmen de la Madeleine en Carnac, le 20 novembre 1883; par Félix Gaillard, de la Société d'anthropologie et de la Société polymathique. In-8°, 6 p. et 5 pl. Vannes, imp. Galles.

Rapport sur : 1° les deux cists du Mané Groh' et de Bovelane Erdeven, le 30 juillet 1883; 2° une exploration archéologique à l'île de Téviec, le 28 août 1883; 3° les cists des bois du Puco, Erdeven, le 7 septembre 1883; par Félix Gaillard, de la Société d'anthropologie et de la Société polymathique. In-8°, 7 p. et 3 planches. Vannes, imp. Galles.

Découverte d'un trésor de l'âge du bronze au Dévoc, grottes de Vallon (Ardèche); par M. Ollier de Marichard. In-8° avec figures. Lyon, imp. Pitrat aîné; Paris, librairie Reinwald.

Deuxième inventaire des monuments mégalithiques compris dan. le département des Côtes-du-Nord; par Gaston de La Chenelière, président de la Société d'émulation. In-8°, 39 p. Saint-Brieuc, imp. et lib. Guyon.

Description d'un laraire antique trouvé à Naix; par M. Bretagne. In-8°, 9 p. et 2 pl. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine pour 1883.*

Cimetières gaulois de Mareuil-le-Port; par M. le baron J. de Baye, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8°, 4 p. et deux pl. Paris, imp. nationale.

Extrait du *Bulletin des travaux historiques, archéologie*, n° 1 de 1884.

Études et découvertes archéologiques. Les Cimetières gaulois dans la Marne; par Auguste Nicaise, membre de la Société d'anthropologie. (La Sépulture à char de Septaulx; le Cimetière des Varilles, commune de Bouy; le Cimetière de Fontaine-sur-Coole.) In-8°, 7 p. Paris, imp. Hennuyer.

Extrait des *Bulletins de la Société d'anthropologie*, séance du 17 avril 1884.

La Stèle de Palenqué du musée national des États-Unis à Washington; par le docteur Charles Rau. Traduit de l'anglais avec l'autorisation de l'auteur. In-4°, 105 pages. Lyon, imp. Pitrat aîné.

Extrait des *Annales du musée Guimet*, t. 10.

Le Palais des papes à Avignon (notice historique et archéologique); par Augustin Canron, docteur en l'un et l'autre droit. 3° *édition*, revue, modifiée et augmentée. In-12, 56 p. Avignon, imp. et lib. Aubanel frères.

Note sur les fortifications des Hautes-Alpes au XIV° siècle; par M. P. Guillaume, archiviste des Hautes-Alpes. In-8°, 24 p. Paris, imp. nationale.

Extrait du *Bulletin du comité des travaux historiques, archéologie*, n° 3 de 1884.

Notre-Dame angevine, ou Traité historique, chronologique et moral de l'origine et de l'antiquité de la cathédrale d'Angers, des abbayes, prieurés, églises collégiales et paroissiales, etc.; par Joseph Grandet. Publié pour la première fois, d'après le manuscrit original, par M. Albert Lemarchand, bibliothécaire en chef de la ville d'Angers. In-8°, II-643 p. Angers, imp. et libr. Germain et Grassin.

Notice historique sur la Société nationale d'agriculture, sciences et arts d'Angers (ancienne Académie d'Angers); par E. Lelong, secrétaire de la société. In-8°, 16 p. Angers, imp. Lachèse et Dolbeau.

Statistique monumentale du département de l'Aube; par Ch. Fichot. Accompagnée de chromolithographies, de gravures à l'eau-forte et de dessins sur bois, dessinés et gravés par l'auteur. Arrondissement de Troyes (1er, 2e et 3e cantons), avec les cantons d'Aix-en-Othe et de Bouilly. Livraisons 13 à 30. (Fin du t. Ier.) In-8°, p. 201 à 495, avec grav. et 18 pl. hors texte, dont 6 en chromolithogr. Paris, imp. Quantin; l'auteur, 39, rue de Sèvres; Troyes, libr. Lacroix.

L'ouvrage complet, tiré à 300 exemplaires seulement, comprendra 5 vol. pour tout le département (on peut souscrire pour un seul arrondissement). Il se publie par livraisons à 2 fr.; 30 livraisons forment un vol. Il a été tiré 25 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, à 4 fr. la livraison.

Excursion de la Société historique et archéologique du Forez. La Diana à Autun et au mont Beuvray, les 24, 25 et 26 juin 1884, et sa réception par la Société éduenne. In-12, 44 p. Autun, imp. Dejussieu père et fils.

Le Reliquaire de l'église d'Augnat; par l'abbé Guélon, de la Société française d'archéologie. In-8°, 8 p. et 2 planches. Clermont-Ferrand, imp. et lib. Thibaud.

Notes inconographiques sur le saint suaire de Besançon; par Jules Gauthier. In-8°, 42

pages et 4 planches. Besançon, imp. Dodivers et Cᵉ.

Extrait du *Bulletin de l'Académie de Besançon*, 15 mars 1883.

Notice sur les cloches de l'ancien doyenné de Blérancourt, qui comprenait dix-sept paroisses. In-32, 64 p. Saint-Quentin, imp. du *Conservateur de l'Aisne*.

Le Château de Bonaguil en Agenais, description et histoire; par Philippe Lauzun, de la Société française d'archéologie. 2ᵉ *édition*, entièrement refondue et augmentée. In-8°, IX-185 p. et planches. Agen, imp. Vᵉ Lamy; librairie Michel et Medan; Paris, librairie Champion.

Titre rouge et noir. Tiré à 1,000 exemplaires, dont 100 sur papier de Hollande.

La Cathédrale de Bourges; par Alfred de Boissoudy. In-8°, 16 p. Bourges, imp. Sire.

Cernay-lès-Reims, sépultures gauloises marniennes de la nécropole des Barmonts; par M. Ch. Bosteaux, maire de Cernay-lès-Reims. In-8°, 8 p. avec 5 fig. Paris, imp. Chaix; 4, rue Antoine-Dubois.

Association française pour l'avancement des sciences. Congrès de Rouen, 1883.

Description et historique de l'église Notre-Dame en Vaux, de Châlons, collégiale et paroissiale; par Louis Grignon. Première partie. Description. In-8°, 151 p. et pl. Châlons-sur-Marne, imp. et lib. Thouille.

Note sur Chauvigny de Poitou et ses monuments; par M. Charles Tranchant, de la Société des antiquaires de l'Ouest. In-8°, 29 pages. Paris, imp. Léautey.

Notice sommaire sur Chauvigny de Poitou et ses monuments; par Charles Tranchant, de la Société des antiquaires de l'Ouest. 2ᵉ *édition*. In-18 jésus, 212 p. Paris, imp. Rougier et Cᵉ.

Cluny, la ville et l'abbaye; par A. Penjon, professeur à la Faculté des lettres de Douai. Avec 28 dessins à la plume et des lettrines ornées par P. Legrand, professeur de dessin à l'école de Cluny, et un plan de l'abbaye. 2ᵉ *édition*. In-8°, XI-180 p. Cluny, imp. Demoule; lib. Renaud-Bressoud.

Visites faites dans les prieurés de l'ordre de Cluny du Dauphiné, de 1280 à 1303, publiées par J. Roman, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-8°, 19 pages. Montbéliard, imp. Hoffmann.

Extrait du *Bulletin d'histoire ecclésiastique et d'archéologie religieuse des* diocèses de Valence, Digne, Gap, Grenoble et Viviers, 4ᵉ année, 2ᵉ et 3ᵉ livraisons. Imprimé à 25 exemplaires.

Histoire du monastère de Notre-Dame d'Igny, de l'ordre de Citeaux, au diocèse de Reims, depuis sa fondation jusqu'à nos jours (1126-1884), avec gravures et pièces inédites; par l'abbé J.-B.-E. Carré, vicaire à Saint-Thomas de Reims. In-8°, XXXVI-633 p. Reims, imp. Monce; lib. Michaud.

Tiré à 100 exemplaires numérotés, dont 10 sur papier vergé et 90 sur vélin. Titre rouge et noir.

Notice archéologique sur l'église d'Iseure-lès-Moulins; par M. Henri de Curzon, archiviste aux Archives nationales. In-8°, 24 p. avec 2 fig. Paris, imp. nationale.

Extrait du *Bulletin du comité des travaux historiques, archéologie*, nᵒ 3 de 1884.

Répertoire archéologique du canton de l'Isle-sur-le-Doubs (Doubs); par Jules Gauthier, archiviste du Doubs. In-8°, 15 p. et pl. Besançon, lib. Marion, Morel et Cᵉ.

Inscription d'autel du XVᵉ siècle à Marville (Meuse); par L. Germain. In-8°, 8 pages. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, février 1884.

La Cathédrale et le Palais épiscopal de Meaux; extrait de la notice publiée en 1871 par Mᵍʳ Auguste Allou, évêque de Meaux. In-12, 53 p. avec vignettes. Meaux, imp. et lib. Le Blondel. 50 cent.

L'Abbaye de Mont-Sainte-Marie et ses monuments; par le chanoine Suchet et Jules Gauthier. In-8°, 39 p. et 4 planches. Besançon, imp. Dodivers et Cᵉ.

Extrait du *Bulletin de l'Académie de Besançon*.

Description archéologique du canton de Nesle, accompagnée de 45 planches contenant 112 dessins et vues de monuments; par Duhamel-Décéjean, de la Société des antiquaires de Picardie. In-8°, XVIII-321 pages. Péronne, imp. Quentin.

Tiré à 200 exemplaires numérotés. Titre rouge et noir.

Rapport sur le tombeau d'Yolande de Bourgogne, comtesse de Nevers, récemment déposé au musée lapidaire de la Porte du Croux; par l'abbé Boutillier. In-8°, 7 pages. Nevers, imp. Vallière.

Le Bourdon de Notre-Dame de Reims, œuvre du Rémois Pierre Deschamps, sa description et son histoire (1570-1883); par Henri Jadart, secrétaire général de l'Académie de Reims. Avec 10 fig. par Ed. Lamy, architecte. In-8°, 104 p. et planche. Reims, imp. coopérative; lib. Michaud.

Extrait du t. 43 des *Travaux de l'Académie de Reims*. Tirage à part : 200 exemplaires, dont 12 sur papier vergé. Titre rouge et noir.

L'Ancienne cathédrale de Rennes, son état au milieu du XVIIIᵉ siècle, d'après des documents inédits; par Léon Palustre. In-8°, 216 p. et planches coloriées. Tours, imp. Bousrez; Paris, lib. Champion.

Papier vergé.

Inscriptions tumulaires des XIᵉ et XIIᵉ siècles à Saint-Benoît-sur-Loire, moulage de ces

monuments épigraphiques, calqués, annexés à cette étude; par M. Boucher de Molandon, de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. In-8°, 52 p. et 6 pl. Orléans, imp. Jacob; lib. Herluison.

Extrait des *Mémoires de la Société*, etc.

Histoire de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Jumièges; par un religieux bénédictin de la congrégation de Saint-Maur. Publiée pour la première fois par l'abbé Julien Loth. T. 2. In-8°, 320 pages. Rouen, imp. Cagniard; lib. Métérie. Les tomes 1 et 2, 24 fr.

Publication de la *Société de l'histoire de France*. Papier vergé.

Notice sur Sémur-en-Auxois; par J. Ledeuil. *Nouvelle édition*, ornée de 14 dessins à la plume par G.-H. Daloz et d'un plan. In-8°, 82 p. Dijon, imp. Carré; Semur, Hospied, Horry, Millon, 2 fr. 50.

Recherches historiques et archéologiques. Voisins-le-Bretonneux, la paroisse, la seigneurie, les seigneurs; par Eugène Videcoq, de la Société archéologique de Rambouillet. In-8°, 48 p. Beauvais, impr. Pere.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Petit supplément à la numismatique papale d'Avignon; par G. Vallier. In-8°, 16 p. avec dessins. Tours, impr. Bousrez.

Numismatique. Variétés inédites, deuxième liste; par M. Émile Taillebois, archiviste de la Société de Borda. In-8°, 15 pages. Dax, imp. Justère.

Extrait du *Bulletin de la Société de Borda*.

Notes sur les monnaies gauloises trouvées à Pommiers (Aisne); par M. Victor Vauvillé. In-8°, 16 pages. Soissons, imprimerie Michaux.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons* (13e vol., 2e série).

Un atelier monétaire à Corbeil, de 1654 à 1658; par A. Dufour, bibliothécaire de la ville de Corbeil. In-8°, 12 p. Fontainebleau, impr. Bourges.

Extrait des *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*.

Appendice au Supplément à la Notice sur les médailles dites pieds de sanglier; par A.-C. Goudard. In-8°, 80 p. et 2 planches. Toulouse, imprimerie Douladoure-Privat; librairie Privat.

Monnaie inédite d'un maître échevin de Metz; par Léopold Quintard. In-8°, 4 p. avec dessins. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine pour 1884*.

Les Monnaies lorraines; par le comte E. de Riocour, de la Société d'archéologie lorraine. In-8°, 44 p. Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.

Extrait des *Mémoires de la Société pour 1884*.

Catalogue du médaillier de l'Académie de Savoie; par André Perrin. In-8°, 278 p. avec figures et planche. Chambéry, imprimerie Bottero.

Académie des sciences, belles-lettres et arts de Savoie, documents, vol. 5.

Le Sigle monétaire du denier romain est le monogramme du chiffre XVI. In-8°, 8 p. Marseille, Barlatier-Feissat père et fils.

L'Atelier monétaire de Rome, documents inédits sur les graveurs de monnaies et de sceaux et sur les médailleurs de la cour pontificale, depuis Innocent VIII jusqu'à Paul III; par M. Eugène Müntz, conservateur de l'École nationale des beaux-arts. In-8°, 52 p. et planche. Paris, imprim. Rougier et Ce.

Extrait de la *Revue numismatique*.

IX. — CURIOSITÉ.

Céramique. — Mobilier. Tapisseries. — Armes. — Costumes. Livres, etc.

Histoire des enseignes de Paris: par Édouard Fournier. Revue et publiée par le bibliophile Jacob, avec un appendice par J. Cousin, bibliothécaire de la ville de Paris. Petit in-8°, XVI-458 pages avec frontispice dessiné par Louis-Édouard Fournier, 84 dessins gravés sur bois et plan de la Cité au XVe siècle. Paris, imp. Chaix; lib. Dentu.

Papier vélin. Titre rouge et noir.

Causerie à propos de quelques enseignes du vieux Bernay, dans la séance du 23 décembre 1883, par M. F. Malbranche, de la Société libre de l'Eure (section de l'arrondissement de Bernay). In-8°, 27 p. Bernay, imprimerie Ve Lefèvre.

Le Truquage, les Contrefaçons dévoilées; par Paul Eudel. 2e édition. In-18 jésus, 438 p. Paris, imprim. Paul Dupont; librairie Dentu.

Les Dîners artistiques et littéraires de Paris; par Auguste Lepage. In-18 jésus, VIII-360 p. Châteauroux, imp. Majesté; Paris, librairie Frinzine, Klein et Ce.

Il a été tiré 20 exemplaires numérotés sur papier de Hollande, à 8 fr.

Curiosités des lettres, des sciences et des arts; par Charles Joliet. In-18 jésus, VII-288 p. Paris, libr. Firmin-Didot et Ce. 3 fr.

Bibliothèque des jeunes gens.

Histoire des faïenceries roanno-lyonnaises, par

le docteur Noelas, illustrée de 60 planches gravées par l'auteur. Compte rendu bibliographique, par M. Maussier. In-8°, 4 pages. Saint-Étienne, imp. Théolier et C°.

Mémoire sur la formation du kaolin dans la Nièvre; par F. Lefort, conducteur des ponts et chaussées, à Nevers. In-8°, 7 p. Nevers, impr. Vallière.

La Céramique italienne : marques et monogrammes, par F. de Mély. In-8°, 252 p. avec grav. Paris, libr. Firmin-Didot et C°.

Le Mobilier d'une église paroissiale de la banlieue de Nevers en 1638; par l'abbé Boutillier, curé de Coulanges-lès-Nevers. In-8°, 7 p. Nevers. imp. Vallière.

Extrait de la *Semaine religieuse de Nevers* des 2 et 9 février 1884.

Inventaire des bijoux et de l'orfèvrerie appartenant à Mme la comtesse de Sault, confiés à l'amiral de Villars et trouvés après sa mort en 1595; publié et annoté par M. Gaston Le Breton. Paris, impr. nationale, 1882, in-4°, 12 p.

Guide pratique du joaillier, ou Traité complet des pierres précieuses, leur étude chimique et minéralogique; par M. Charles Barbot. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par M. Charles Baye. In-18 jésus, 359 pages et 8 planches renfermant 178 figures. Paris, lib. Hetzel et C°. 4 fr.

Bibliothèque des professions industrielles, commerciales et agricoles. Collection Hetzel.

La Verrerie depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours; par A. Sauzay, conservateur adjoint du musée des Souverains et des objets d'art du moyen âge et de la Renaissance. 4° édition. In-18 jésus, 315 p. avec 66 fig. Paris, impr. Lahure; librairie Hachette et C°. 2 fr. 25.

Bibliothèque des merveilles.

Les Diamants de la couronne; par Louis Enault. Publié avec le concours, pour la partie technique, de M. Émile Vanderheym. In-8°, VIII-154 p. et 8 phototypies. Paris, imprimerie et librairie Bernard et C°. 5 fr.

La Tapisserie dans l'antiquité; le Péplos d'Athéné; la décoration intérieure du Parthénon, restituée d'après un passage d'Euripide; par Louis de Ronchaud. In-8°, 164 p. avec vign. Paris, imprimerie et librairie Rouam. 10 fr.

Tiré à 400 exemplaires. — Bibliothèque internationale de l'art.

Note sur les tentures de haute lisse possédées par l'abbaye de Saint-Vaast; par Henri Loriquet, archiviste du département du Pas-de-Calais. In-8°, 15 pages. Arras, imprimerie De Sède et C°.

Sul disegno applicato all stoffe : relazione al Ministero d'agricoltura, ecc.; per V. Bertrandi. Torino, tip. Candeletti. In-8, 60 p.

Histoire du tissu ancien à l'exposition de l'Union centrale des Arts décoratifs de 1882; par M. Gaston Le Breton. Grand in-4° avec pl. Paris, A. Quantin.

Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts.*

Les Armoiries de Gérardmer (Vosges); par M. Léon Germain. In-8°, 8 p. avec dessins. Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie lorraine*, juin 1884.

Catalogue de livres à figures du XVIIIe siècle, composant la bibliothèque de M. le comte de B***, dont la vente a eu lieu le 24 mai 1884. In-8°, 45 pages. Paris, imprimerie Chamerot; librairie Ve Labitte.

233 numéros.

Les Livres à gravures du XVIe siècle : les Emblèmes d'Alciat; par Georges Duplessis, conservateur du département des estampes à la bibliothèque nationale. In-8°, 68 pages avec grav. Paris, imp. et lib. Rouam.

Papier vélin. — Bibliothèque internationale de l'art.

X.—BIOGRAPHIES.

Un sculpteur normand d'origine lorraine; par Léon Germain. In-8°, 8 p. Nancy, imprimerie Crépin-Leblond.

Les Audran, peintres et graveurs; par Edmond Michel, président de la Société historique et archéologique du Gâtinais. In-8°, 24 p. Fontainebleau, impr. Bourges; Orléans, librairie Herluison.

Extrait des *Annales de la Société*, etc.

Nicolas Bataille, tapissier parisien du XIVe siècle; sa vie, son œuvre, sa famille; par J.-J. Guiffrey. In-8°, 54 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du t. 10 des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, p. 268 à 317. Papier vergé.

L'Œuvre de Bellet du Poisat; par Edmond Jumel. In-8°, 15 p. et portrait. Lyon, imp. Mougin-Rusand; lib. Méton.

Papier vélin teinté.

A.-M. Chenavard, sa vie, ses œuvres; par Charles Lucas, architecte. In-8°, 16 p. Paris, imp. Chaix. lib. Ducher.

Extrait du *Bulletin de la Société centrale des architectes*, 1884.

Discours prononcé aux funérailles de Marie-Antoine Chenavard, de l'Académie de Lyon, par M. Paul Rougier, président de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. In-8°, 6 p. Lyon, imp. Plan.

M. l'abbé Duchesne, ses travaux d'histoire et d'archéologie. In-8°, 19 p. Nantes, imprim. Forest et Grimaud.

Extrait de la *Revue de Bretagne et de Vendée*, juin 1884.

Discours de M. Guillaume, président de l'Académie des beaux-arts, aux funérailles de M. A. Dumont, membre de l'Académie. In-4°, 16 pages. Paris, imprimerie Firmin-Didot et C°.
Institut de France.

Discours prononcés aux funérailles de M. A. Dumont, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le 14 août 1884, par MM. G. Perrot, président, Ed. Le Blant et Geffroy, membres de l'Académie. In-4°, 21 p. Paris, imprimerie Firmin-Didot et C°.
Institut de France.

Duquénelle (Victor), antiquaire rémois (1807-1883); notice sur sa vie, ses travaux et ses collections, avec diverses œuvres posthumes publiées par l'Académie de Reims. In-8°, II-62 pages et portrait. Reims, Imprimerie coopérative; librairie Michaud.
Notice extraite du t. 74 des *Travaux de l'Académie de Reims*. Tiré à 100 exemplaires. Titre rouge et noir.

Jean Errard, de Bar-le-Duc, « premier ingénieur du chrestien roy de France et de Navarre Henry IV », sa vie, ses œuvres, sa fortification (lettres inédites de Henri IV et de Sully); par Marcel Lallemend et Alfred Boinette, de la Société des études historiques. In-18 jésus, IV-339 pages. Bar-le-Duc, imprimerie et librairie Comte-Jacquet; Paris, librairie Thorin; Dumoulin. 5 fr.

XVIII° siècle; Claude Gautherot, dit J.-B. Nini, ses terres cuites, ses biscuits divers; notes et souvenirs par ses arrière-petits-enfants, A.-E. Vigneron et Marie-Mira Vigneron. In-8°, 12 p. et portrait. Paris, imprimerie De Soye et fils.

Eugène Giraud (1806-1881); par M. ***. In-4°, 43 pages et portrait. Paris, imprimerie Quantin.

Notice sur la vie et les travaux de M. Ferdinand de Lasteyrie du Saillant; par M. P. Nicard, de la Société nationale des antiquaires de France. In-8°, 52 p. Nogent-le-Rotrou, imprimerie Daupeley-Gouverneur.
Extrait des *Mémoires de la Société*, etc., t. 44. Papier vergé.

Marilhat et son œuvre; par H. Gomot. In-8°, 101 p. Clermont-Ferrand, impr. Mont-Louis.
Papier vergé teinté.

Lettres inédites de Gabriel Peignot. Séjour de l'empereur d'Autriche et des alliés à Dijon, en 1814; Fêtes en l'honneur de Monsieur, comte d'Artois, à Dijon, en 1814; Inauguration de la salle de spectacle de Dijon en 1828. In-8°, VI-18 p. Dijon, imp. Darantière.
Tiré à 110 exemplaires.

Un grand ingénieur au XVIII° siècle : Toufaire, étude biographique; par Philippe Rondeau, ancien conseiller à la cour d'appel de Poitiers. In-8°, 19 p. Pons, imp. Texier.
Extrait du *Bulletin de la Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis*, avril 1884.

Notes Boulonnaises; Deux peintres boulonnais; Baudren-Yvart (1610-1690), Joseph Yvart (1649-1728); par V.-J. Vaillant, de la commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais. In-8°, 108 p. Boulogne-sur-Mer, imp. Simonnaire et C°.
Tiré à 100 exemplaires numérotés.

Nicolas Leblanc, sa vie, ses travaux et l'histoire de la soude artificielle; par Aug. Anastasi, ancien artiste peintre, petit-fils de Nicolas Leblanc. In-18 jésus, XIX-231 p. Paris, libr. Hachette et C°. 2 fr.
Littérature populaire.

Le livre des peintres, de Carel Van Mander. Vie des peintres flamands, hollandais et allemands (1604). Traduction, notes et commentaires, par Henri Hymans, conservateur à la bibliothèque royale de Belgique. T. I°r, précédé d'une introduction et d'une biographie de Van Mander. In-4°, 421 p. et 38 gravures. Paris, imprim. et libr. Rouam. 50 f.
Bibliothèque internationale de l'art.

Artists at Home, Photographed by J.-P. Mayall, Park Lane Studio, and reproduced in fac-similé by Photoengraving in Copper Plates. Edited, with biographical Notices and Descriptions, by F.-G. Stephens. Part 1st, Four plates and text, London, Low. In-4, 17 p. 6 fr. 75.

Artisti abruzzesi (pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli, dagli antichi ai moderni) : notizie e documenti, par Vincenzo Bindi. Napoli, tip. De Angelis. In-8, 159 p. 4 fr.

Adriaen Brouwer. Ein Bild seines Lebens u. seines Schaffens. Mit illustr. u. Kunstbeilagen. [Aus : "Die graph. Künste"] par Wilh. Bode. Wien, Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst. In-fol., 52 p. et gravures. 18 fr. 75.

Michel-Ange, l'homme, l'artiste, le citoyen; par David Lévi, ancien député au parlement italien. Traduction libre par Édouard Petit, agrégé de l'Université, professeur. Petit in-8°, 224 p. avec grav. et portrait. Paris, imprim. P. Dupont; Libr. générale de vulgarisation.
Bibliothèque variée.

Raffaello, la sua vita e le sue opere, par G.-B. Cavalcaselle et J.-A. Crowe.. Firenze,

succ. Le Monnier. Vol. I. In-8. xi-415 p. 10 fr.

Rembrandt-Galerie; par Alf. von Wurzbach. Eine Auswahl v. 100 Gemälden Rembrandts, nach den vorzüglichsten Stichen, Radirgn. u. Schwarzkunstblättern in unversänderl. Lichtdr. ausgefürht v. Mart. Rommel et Co. 60 Blätter in gr. Fol. u. 40 Text-Illustr. Mit Textbd. Complet en 20 livraisons. Stuttgart, Neff. 1re livraison ; gr. In-fol., 3 feuilles et 8 pages de texte avec photogravures, 4 fr.

Dell' Arte de' Tintori a Venezia : opuscolo per nozze Cini-De Mori. Venezia, tip. Ferrari. Gr. In-8, 31 p.
Non mis dans le commerce.

On trouvera en outre, dans la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, les notices suivantes :

Abadie (Paul), architecte, 9 août 1884.
Achard (Jean-Alexis), peintre-paysagiste, 18 octobre 1884.
Aze (Adolphe), peintre d'histoire, 29 mars 1884.
Balze (Paul), peintre d'histoire, 19 avril 1884.
Beaulieu (Anatole de), peintre, 14 juin 1884.
Bonheur (Auguste), peintre d'animaux, 8 mars 1884.
Boyer de Sainte-Suzanne (baron), collectionneur, 26 janvier 1884.
Botin (Ulysse), peintre, 15 décembre 1883,
Cabasson, dessinateur, 28 juin 1884.
Catenacci (Hercule), peintre paysagiste et dessinateur, 24 mai 1884.
Chenavard, architecte, 12 janvier 1884.
Coffetier (Nicolas), peintre-verrier, 18 octobre 1884.
Combarieu (Frédéric), sculpteur, 12 juillet 1884.
Dubasty (Adolphe), peintre, 12 janvier 1884.
Ducommun du Locle, dit Daniel, sculpteur, 20 septembre 1884.
Dumont (Albert), archéologue. Notice par M. A. de Lostalot, 23 août 1884.
Dumont (Augustin), sculpteur, 2 février 1884.
Duvaux (Jules), peintre de batailles, 12 juillet et 6 septembre 1884.
Franchomme, violoncelliste, 26 janvier 1884.
Gédon (Lorenz), architecte, peintre et sculpteur allemand, 23 février 1884.
Hirsch (Alphonse), peintre, 23 juillet 1884.
Jehotte (Louis), sculpteur belge, 23 février 1884.
Jouandot (Amédée), sculpteur bordelais, 15 et 29 mars 1884.
Jundt (Gustave), peintre, 24 mai 1884.
Lacroix (Paul), bibliophile Jacob, 1er nov. 1884.
Leloir (Louis), peintre-aquarelliste, 2 février 1884.
Lenormant (François), archéologue, 15 décembre 1883.
Lepsius (Charles-Richard), orientaliste, 26 juillet 1884.
Lesueur (Jean-Baptiste-Cicéron), architecte, 29 décembre 1883.
Lugardon (Léonard), peintre genevois, 23 août 1884.
Maindron (Hippolyte), sculpteur, 29 mars 1884.
Makart (Hans), peintre autrichien, 18 octobre 1884.
Marcellin (Jean-Esprit), sculpteur, 28 juin 1884.
Massé (Victor), compositeur, 12 juillet 1884.
Mercuri (Paul), peintre et graveur italien, 17 mai 1884.
Mesgrigny (marquis de), peintre paysagiste, 9 août 1884.
Nittis (Joseph de), peintre, 6 septembre 1884.
Noel (Léon), lithographe, 12 janvier 1884.
Norblin (Sébastien-Louis), peintre, 6 septembre 1884.
Ouradou (Auguste-Maurice), architecte, 12 juillet 1884.
Perrey (Aimé-Napoléon), sculpteur, 1er décembre 1883.
Petit (Léonce), peintre, dessinateur, 6 septembre 1884.
Philippoteaux, peintre, 15 novembre 1884.
Pinchart (Alexandre-Joseph), historien, 6 septembre 1884.
Pinel (Édouard), peintre de marines, 31 mai 1884.
Randon (Gilbert), caricaturiste, 5 avril 1884.
Richter (Gustave), peintre allemand, 12 avril 1884.
Richter (Ludwig), peintre allemand, 12 juillet 1884.
Ruhierre (François-Théodore), graveur, 23 février 1884.
Scott (Henri), dessinateur, 17 mai 1884.
Servin (Amédée), peintre paysagiste, 17 mai 1884.
Thausing (Moritz), directeur de l'Albertine de Vienne, 23 août 1884.
Ulmann (Benjamin), peintre, 1er mars 1884.
Varin (Pierre-Amédée), graveur, 8 novembre 1883.
Vignères (Jean-Eugène), marchand d'estampes, 8 mars 1884.
Vivol (Tommaso del), peintre napolitain, 18 octobre 1884.
Vaucorbeil, directeur de l'Opéra, 8 nov. 1884.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie. Supplément à la Méthode graphique dans les sciences expérimentales. Paris, Masson. In-8, iv-56 p. avec 35 fig. 2 fr. 50.

Traité de photominiature, instructions théoriques et pratiques initiant l'amateur à tous les détails de la préparation et indiquant les divers moyens d'obtenir, par la peinture à l'huile sur verres convexes, d'après le procédé F. Werner, les résultats les plus remarquables; par Charles Darier. In-8°, 24 p. Marseille, imprim. Bremond; 67, rue de la République.

Méthode pratique pour déterminer exactement le temps de pose en photographie, applicable à tous les procédés et à tous les objectifs, etc.; par R. Clément. 2e tirage. In-18 jésus, 54 p. Paris, imp. et lib. Gauthier-Villars. 1 fr. 50.

Le Gélatino-bromure d'argent, sa préparation, son emploi, son développement; par F. Audra, trésorier de la Société française de photographie. 2e tirage. In-18 jésus, vi-

77 pages. Paris, imprimerie et librairie Gauthier-Villars. 1 fr. 75.

Die Collodion-Verfahren, 8e édition. Abschnittes im Handbuch der Photographie; par le docteur Paul E. Liesegang. Mit 37 Abbildgn. Düsseldorf, Liesegang. In-8, IV-218 p. 3 fr. 15.

Progrès (le) photographique, recueil mensuel. 1re année. N° 1. (Novembre 1883.) in-8° III-28 pages. Bourg, imprimerie Bertéa; Paris, 34, rue Ramey. Abonnement annuel : France, 6 francs; étranger, 7 fr.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX parus pendant le semestre.

Mémoires de l'Institut national de France, Académie des inscriptions et belles-lettres. T. 31. In-4°, XXIV-658 p. Paris, imprimerie nationale.
Papier vergé.

Mémoires de l'Institut national de France (Académie des inscriptions et belles-lettres). T. 31. In-4°, 206 p. Paris, imprimerie nationale; librairie Klincksieck.

Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France. 5e série. T. 4. In-8, 211 p. et planches. Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur; Paris, au secrétariat de la Société; librairie Dumoulin.

Mémoires de l'Académie des sciences, des lettres et des arts d'Amiens. 5e série. X. Année 1883. In-8°, 472 p. Amiens, imp. Yvert.

Mémoires de l'Académie des sciences, lettres et arts d'Arras. 2e série. T. 15. In-8°, 530 p. Arras, impr. Rohard-Courtin.

Mémoires de la Société des lettres, sciences et arts de Bar-le-Duc. 2e série. T. 3. In-8°, XXI-92 p. avec portraits et planches. Bar-le-Duc, imp. Philipona et Ce.

Compte rendu des réunions mensuelles de la Société académique d'archéologie, sciences et arts du département de l'Oise. (1882-1883.) In-12, 77 pages. Beauvais, imp. Pere.

Mémoires de la Société historique, littéraire, artistique et scientifique du Cher. 4e série. 1er volume. In-8°, XX-407 pages et planches. Bourges, imprimerie Sire; libr. David; Just-Bernard; Paris, librairie Dumoulin.

Mémoires de la Société des antiquaires du Centre (1884.) 11e volume. In-8°, XXVI-331 p. et planches. Bourges, imp. Pigelet et Tardy.

Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie. T. 12. In-8°, 681 p. et carte. Caen, impr. et libr. Le Blanc-Hardel; Rouen, lib. Métérie; Paris, lib. Champion. 8 fr.

Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin. T. 31 (T. 9 de la 2e série.) In-8°, 422 p. et planches. Limoges, imprim. Chapoulaud frères.

Mémoires de la Société d'émulation du Jura. 3e série. 4e volume. 1883. In-8°, XVI-263 pages et planches. Lons-le-Saunier, imp. Declume frères.

Mémoires de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. Classe des lettres. T. 22. In-8°, 424 p. Lyon, impr. Plan; libr. Palud; Paris, libr. J.-B. Baillière.

Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard. 13e volume, ou 3e volume de la 3e série. Fascicule 2. In-8°, XV p. et p. 87 à 399 et 11 planches. Montbéliard, impr. Barbier frères.

Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard. 14e volume ou 4e volume de la 3e série. (1882-83.) In-8°, VIII-364 p. Montbéliard, imprimerie Barbier frères.

Bulletin de la Société archéologique de Nantes et du département de la Loire-Inférieure. T. 22. Année 1883. In-8°, 247 p. Nantes, impr. Forest et Grimaud.

Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais. T. 18. In-8°, 604 p. et atlas in-4° de 13 planches. Orélans, impr. Jacob; librairie Herluison: Paris, librairie de la Société bibliographique.

Travaux de l'Académie nationale de Reims. 73e vol. Année 1882-1883. N° 1-2. In-8°. 426 pages et planches. Reims, imprim. Monce; libr. Michaud; Paris, lib. Didron; Menu.

Résumé analytique des travaux de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen pendant l'année 1881-1882. In-8°, 619 p. Rouen, imprim. Cagniard; Paris, lib. Picard.

Mémoires de la Société archéologique et historique des Côtes-du-Nord, 2e série. T. Ier (1re livraison.) 1884. In-8°, XL p. et p. 1 à 268. Saint-Brieuc, imp et lib. Prud'homme. (1883-1884.)

Bulletin archéologique de l'Association bretonne, publié par la classe d'archéologie. 3e série. T. 3. Année 1883. In-8°, IV-300 p. Saint-Brieuc, imprim. Prud'homme.

Mémoires de la Société de statistique, sciences, lettres et arts du département des Deux-Sèvres. 3e série. T. Ier. 1884. In-8°,

VIII-398 p. Saint-Maixent, imp. Reversé ; Niort, au siège de la société.

Bulletin de la Société archéologique, historique et scientifique de Soissons. T. 12. (2e série.) In-8°, XIV-250 p. Soissons, impr. Michaux ; au secrétariat de la société.

Mémoires de la Société académique des sciences, arts, belles-lettres, agriculture et industrie de Saint-Quentin. 14e série. T. 5. Travaux de juillet 1881 à janvier 1883. In-8°, 462 p. Saint-Quentin, imprim. Poette.

Publication de la *Société académique de Saint-Quentin*.

Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse. 8e série. T. 5. 1er semestre. In-8°, VI-274 p. Toulouse, imp. Douladoure-Privat.

Mémoires de la Société académique d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube. T. 47 de la collection. T. 20. 3e série. Année 1883. In-8°, 394 p. et planches. Troyes, imp. Dufour-Bouquot ; lib. Lacroix.

Table générale des matières contenues dans les t. 1 à 20 de la 3e série, 1864 à 1883, des Mémoires de la Société d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube, In-8° à 2 col., 37 p. Troyes, imp. Dufour-Bouquot.

Auvergne (l') artiste, Clermont-Plaisir, organe régional illustré, paraissant le dimanche. N° 1. 9 mars 1884. Petit in-f° à 3 col., 4 p. et photographie. Clermont-Ferrand, imprim. Fouquet, 10, boulevard de Gergovie. Abonnement : Clermont et départements limitrophes, un an, 7 fr.; six mois, 4 fr.; France et étranger, un an, 8 fr.; six mois, 5 fr. Un numéro, 20 cent.

Le Breton littéraire, scientifique et artistique, revue mensuelle. 1re année. N° 1. (Juillet 1884.) In-8°, 16 p. et planche. Morlaix, impr. et libr. Chevalier. Abonnement annuel : France, 10 fr.

Cannes-Artiste, journal théâtral, biographique, artistique et littéraire. 1re année. N° 1. 1er mars 1884. Petit in-f° à 2 col., 4 p. et portrait photographié. Cannes, impr. Cruvès; 12, rue d'Antibes. Un numéro, 15 cent.

Montpellier-Artiste, 1re année. 1re série. N° 1. 4 mai 1884. Petit in-f° à 3 col., 4 p. avec fig. Montpellier, impr. Firmin et Cabirou frères, 25, quai de la Gare. Abonnement : Montpellier et départements, un an, 18 fr.; six mois, 9 fr.; trois mois, 5 fr.; étranger, le port en sus. Un numéro, 25 cent.

HENRY JOUIN.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1884

VINGT-SIXIÈME ANNÉE. — TOME TRENTIÈME. — 2e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.



1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

FIN DU TOME TRENTIÈME DE LA DEUXIÈME PÉRIODE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE

Paris. — Imp. A. QUANTIN, 7, rue Saint-Benoît. — [4047]





